BIANCO E NERO

1109

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Autera: *I debiti della "Nouvelle Vague"* - Kalatozov, Karaganov, Rokpelnis: *Cinema sovietico oggi* - Laura: *L'autobiografia di Chaplin.*

Note, recensioni e rubriche di: *BERTIERI, CHITI, GAMBETTI, MORANDINI, RANIERI, RONDOLINO, VERDONE.*

SONO ALLEGATI GLI INDICI DEL 1964

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVI - NUMERO 1 - GENNAIO 1965

5

Sommario

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVI - n. 1

gennaio 1965

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

I diplomati del C.S.C. nel 1964

Ecco l'elenco dei venti allievi italiani e degli otto stranieri che, a conclusione delle due sessioni di esami, hanno ottenuto il diploma nelle varie sezioni, terminando felicemente il loro biennio di studi presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Regia: Francesco Brocani, Carlo Morandi, Vittorio Saltini (*Italia*); Rudolf Bregstein (*Paesi Bassi*); Ana Lanatta (*Perù*); Elena Lumbreras (*Spagna*); Dan Perry (*Israele*); Rosalia Polizzi (*Argentina*); Kamram Shirdel (*Iran*);

Recitazione: Arnaldo Bellofiore, Vito Cipolla, Enzo Consoli, Giuseppina Costa, Antonietta Fiorito, Susanna Manoretto (*Italia*);

Direzione di produzione: Piero Della Porta, Sergio Nasca (*Italia*);

Ripresa cinematografica: Roberto Forges Davanzati, Dario Garberino, Sergio Rubini, Carlo Tofani (*Italia*);

Scenografia: Gisella Longo, Nicola Tamburro (*Italia*); Roy Kellar (*Germania occ.*); Osseb Mandalian (*Iran*);

Costume: Maria Gelmetti, Berenice Sparana, Maria Luisa Zurla (*Italia*).

* * *

Sono stati ammessi al secondo anno di corso per il 1964-1965 24 allievi italiani e 8 stranieri, così suddivisi: 2 italiani e 5 stranieri nella sezione di *regia*; 9 italiani e uno straniero in *recitazione*; 3 italiani in *direzione di produzione*; 3 italiani e 2 stranieri in *ripresa cinematografica*; un italiano in *registrazione del suono*; 3 italiani in *scenografia*; 3 italiani in *costume*.

* * *

Per l'ammissione al 1° anno di corso nelle sette sezioni di insegnamento, per il biennio 1964-66, sono stati esaminati oltre 250 candidati, di cui circa un quarto stranieri.

Sono stati ritenuti idonei ed ammessi quindi alla frequenza i seguenti 40 candidati italiani e 18 stranieri:

Regia: Oddo Bracci, Gian Luigi Calderone, Emidio Greco, Alberto Severi (*Italia*); Orlando Aguilar (*Perù*); Humberto Blanco Pinol (*Cuba*); Maksim Ghenov (*Bulgaria*); Michael Robert Graham, Eugene Grogan, William Jaker, James Francis Reilly (*U.S.A.*); Roberto Levy Vazquez (*Messico*); Adrian Maben (*Gran Bretagna*); Ulv Quarzell (*Svezia*); Bernardo Romero Pereiro (*Colombia*);

Recitazione: Ugo Adinolfi, Gabriella Bartolomeo, Lydia Biondi, Mauro Bronchi, Bianca Maria De Tomasi, Gaetano Imbrò, Cesare Lullo, Franco Marletta, Brizio Montinaro, Paola Natale, Mariella Juana Palmich, Carlo Palmucci, Antonio Piovanelli, Bianca Pividori, Aldo Pressel, Angelica Smillovich, Gabriella Squillante, Cecilia Todeschini, Claudio Trionfi (*Italia*);

DIREZIONE DI PRODUZIONE: Alfonso Cucci, Lazzarino Fini, Antonio Pelleriti, Giuseppe Rossi (*Italia*); Koichi Fushimi (*Giappone*); Jairo Jaime Meja (*Colombia*); Gunther Sand (*Germania*);

RIPRESA CINEMATOGRAFICA: Angelo Barcella, Antonio De Castelterlago, Giuliano Brasselli, Franco Lecca (*Italia*); Michel Bonnat, Caroline Laure (*Francia*); Luiz Carlos De Barros Saldanha (*Brasile*);

REGISTRAZIONE DEL SUONO: Carlo Diotallevi, Fiorigi Parmiggiani (*Italia*);

SCENOGRAFIA: Vincenzo Celone, Corrado Frateantonio, Fabrizio Frisardi (*Italia*);

COSTUME: Rosanna Maria Andreoni, Rosalia Cavallero, Francesca Romana Cofano, Pasquale Grossi (*Italia*); Nada Ledic (*Jugoslavia*).

Per rinunzia del candidato ammesso Lazzarino Fini è subentrato in direzione di produzione Pietro Bucci.

Complessivamente frequenteranno l'anno accademico 1964-1965 64 allievi italiani e 26 stranieri, provenienti da 18 Paesi.

Vita del C.S.C.

CINEASTI SOVIETICI AL CENTRO — Una delegazione di cineasti sovietici, composta dal vice presidente dell'Unione dei Cineasti dell'URSS, Aleksandr Karaganov, dal regista Mikail Kalatozov e dallo scrittore A. Rokpelnis, primo segretario dell'Unione dei Cineasti della Repubblica di Lettonia, si è trattenuta alcuni giorni a Roma, per prendere contatti con gli ambienti cinematografici della Capitale. Gli ospiti hanno visitato Cinecittà ed il Centro Sperimentale di Cinematografia. Accampagnati dal commissario straordinario alla presidenza del Centro, avv. Nicola De Pirro, e dal direttore, dott. Leonardo Fioravanti, sono stati ricevuti dal ministro dello spettacolo, on. Achille Corona. Nel corso del cordiale colloquio sono stati auspicati più intensi scambi culturali tra l'Italia e l'URSS non solo nel settore cinematografico, ma anche in quelli dello spettacolo e del turismo. I sovietici si sono poi incontrati con insegnanti ed allievi del C.S.C. per un ampio e libero colloquio dove sono state scambiate impressioni sulle caratteristiche delle rispettive cinematografie. Il testo è pubblicato in altra parte della rivista.

(*Sopra*): *Il direttore del C.S.C., dott. Leonardo Fioravanti, presenta gli ospiti sovietici: Kalatozov, Karaganov, Rokpelnis.*

(*Sotto*): *Un particolare dell'Aula Magna del C.S.C. gremita di insegnanti e allievi durante l'incontro con i sovietici.*

Notizie varie

Ammannati Direttore della Rassegna del « Columbianum ». — Floris Luigi Ammannati, Sub-Commissario alla Presidenza del C.S.C. ed ex-Direttore della Mostra di Venezia, è stato nominato Direttore della V Rassegna del Cinema Latino-Americano, organizzata a Genova dal « Columbianum ».

I migliori documentari di tutti i tempi — Un sondaggio fra quaranta esperti di quattordici Paesi, effettuato nell'ambito dell'ultima Settimana di Mannheim, la nota rassegna internazionale del documentario, ha indicato la seguente classifica dei migliori documentari di tutti i tempi e di tutte le cinematografie: 1) ex-aequo: *Night Mail* di Alberto Cavalcanti (1936) e *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* di Walter Ruttmann (1927); 2) *Nanook of the North* (Nanuk l'esquimese, 1921) di Robert J. Flaherty; 3) *Louisiana Story* di Robert J. Flaherty (1946-48); 4) ex-aequo: *The Man of Aran* (L'uomo di Aran, 1934) di Robert J. Flaherty, *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929), *Menschen in einer Stadt* di Arne Sucksdorf (1946) e *Glas* di Bert Haanstra (1958); 5) ex-aequo: *Le Seine a rencontré Paris* di Joris Ivens (1957) e *Song of Ceylon* di Basil Wright (1934-35).

Crescono in U.S.A. le « Art-Houses » — Le « Art-Houses », letteralmente « case dell'arte », corrispondono negli Stati Uniti grosso modo ai « cinéma d'essai » italiani e francesi. Trascurati e trascurabili finora, e considerati un ristretto fenomeno d'élite senza pratiche conseguenze, questi cinema non commerciali, che presentano in edizione originale film per lo più stranieri di alto valore artistico e culturale, hanno dimostrato nel 1964 una insospettata vitalità. L'interesse delle nuove generazioni verso il cinema di qualità presentato dalle « Art-Houses » ha favorito, ad esempio, lo sviluppo di organismi di noleggio su nuove basi, cominciando a creare correnti favorevoli in strati sempre più vasti di pubblico.

Gli insegnanti del Centro per l'anno accademico 1964-65

Per l'anno accademico 1964-65 l'incarico di insegnamento nelle rispettive cattedre è stato conferito ai signori:

Antonio Appierto	*sensitometria, servizi tecnici*
Paolo Bafile	*legislazione cinematografica*
Antonio Battistella	*recitazione*
Valentino Brosio	*organizzazione della produzione*
Giovanni Calendoli	*storia dell'allestimento scenico*
Giulio Cesare Castello	*teoria, storia e critica del film*
Guido Cincotti	*storia del teatro*
Orazio Costa	*recitazione*
Angelo D'Alessandro	*regia televisione e esercitazioni cinematografiche*
Guido Fiorini	*scenografia*
Enrico Giannelli	*economia e statistica applicate*
Antonio Giurgola	*amministrazione*
Libero Innamorati	*elettrotecnica, elettroacustica, acustica ambientale*
Nanni Loy	*regia*
Livio Luppi	*tecnica del colore*
Renato Magini	*educazione fisica*
Alessandro Manetti	*costume*
Leone Massimo	*storia della musica*
Romano Mergè	*fotometria, tecnologia cinematografica e televisiva*
Luciano Mondolfo	*recitazione*
Fausto Montesanti	*storia generale del cinema*
Gabriella Mulachiè	*danza*
Carlo Nebiolo	*ripresa cinematografica*
Dina Perbellini	*dizione*
Antonio Petrucci	*regia*
Lamberto Prioreschi	*chimica fotografica, fotochimica*
Giorgio Prosperi	*soggetto e sceneggiatura*
Maria Rosada	*montaggio*
Decio Scuri	*educazione della voce*
Antonio Valente	*scenotecnica*
Gaetano Ventimiglia	*ottica*
Francesco Paolo Volta	*effetti di scena*

I debiti della "Nouvelle Vague"

di LEONARDO AUTERA

È ormai pacifico che il fenomeno « Nouvelle Vague » sfugge ad ogni catalogazione. Tutti sono tanto d'accordo a non riconoscergli i caratteri di una « scuola » che si preoccupano di coniare nuove e meno equivoche etichette — le più correnti sono quelle di « giovane » o « nuovo cinema francese » sotto cui collocare una lista di nomi di registi la caratteristica comune dei quali è quella di essersi posti in luce in Francia nel corso dell'ultimo decennio offrendo testimonianza non solo di intendimenti non proprio commerciali ma anche — almeno nella maggioranza dei casi — di una disinvolta spregiudicatezza linguistica sufficiente a differenziare i loro componimenti da quelli genericamente e tradizionalmente artigianali dei vari Clément e Delannoy. Anche c'è chi si preoccupa di distinguere, tra questi nomi, gli « autentici autori » dai manieristi o artigiani. Si tratta di una distinzione che anche noi saremmo tentati di fare, ma che il buon senso non ci suggerisce, impedendoci di cadere nell'equivoco in cui molta critica incorse durante gli « anni trenta » a proposito di un'altra bella stagione del cinema francese, quella del « verismo » di dipendenza letteraria, allorché con soverchia leggerezza al nome di Renoir veniva accostato quello di Duvivier. Essendo la « Nouvelle Vague » (così continuerà ad essere chiamata, e giustamente, non sottintendendo l'espressione « ismi » di sorta) ancora in piena efficienza, la cautela induce a procrastinare i giudizi definitivi ad un esame storico che potrà essere fatto a suo tempo e a constatare per ora che nel manipolo dei giovani « aspiranti autori » del cinema francese una sola voce è sicura, quella di J.-L. Godard.

Ma non è di lui che s'intende discorrere nel corso di questi appunti, bensì di altri rappresentanti della « Nouvelle Vague » che

vanno quasi tutti per la maggiore, siano essi un'emanazione e un risultato — come Godard — della critica « partigiana » dei « Cahiers » oppure appartenenti a quell'altra schiera, « ideologicamente più impegnata » secondo Robert Benayoun, proveniente in gran parte dal T.N.P. (Varda, Resnais, Franju ecc.) (1).

Vediamo quanto vi sia di autentico nelle opere di questi « aspiranti autori ». A parte Godard, e qualcosa di Malle, essi non hanno inventato molto; la loro « rivoluzione » è assai più modesta di quanto possa apparire al primo sguardo. Pur senza con questo voler sminuire un certo potere di suggestione che conservano alcune di tali opere, intendiamo affermare il carattere prevalentemente accademico di esse, il loro intellettualismo non sempre di prima mano. Già Truffaut, che fra cotali registi è uno dei più celebrati, smorza continuamente una certa vena sentimentale autentica, oltre che il suo talento di squisito narratore, con frequenti e compiaciuti riferimenti ai modi più disparati del cinema del passato che si traducono in veri e propri atti di omaggio ora alla comica americana di stampo sennettiano o chapliniano ora agli spunti del « western » più affettuoso. Ma più che questi rimandi disordinati all'esaltante giovinezza del cinema, che testimoniano la presenza del cultore del film prima che dell'artista teso ad esprimersi attraverso di esso, in tutta l'opera dello stesso Truffaut colpisce la stretta dipendenza del suo « mondo » da quello di Jean Vigo, autore altrettanto ribelle e protestatario in nome dei più puri valori del sentimento. Si tratta, del resto, di un debito che anche sotto il riguardo stilistico è chiaramente riconosciuto dallo stesso regista.

---

(1) Lo spunto per questo articolo ci è stato offerto da una « Retrospettiva della " Nouvelle Vague " tenutasi l'estate scorsa nell'ambito della III Mostra di Porretta Terme, con cui gli organizzatori avevano inteso proporre all'esame della critica italiana una ventina di opere rimaste inedite nel nostro paese. Non si può affermare, tuttavia, che sia stata una rassegna esauriente, avendo essa trascurato di renderci edotti proprio sui due film di Godard — *Le petit soldat* (1960) e *Les Carabiniers* (1963) — tutt'ora sconosciuti in Italia per perdere tempo con prodotti insignificanti come *On n'enterre pas le dimanche* (1959) di Michel Drach o con componimenti già noti come *Tirez sur le pianiste* (Tirate sul pianista, 1960) riproposto soltanto per una o due inquadrature mutilate nell'edizione italiana.

Non faremo, tuttavia, una rassegna critica dei film della Retrospettiva, anche perché di molti di essi « Bianco e Nero » ha già avuto occasione di occuparsi. Intendiamo semplicemente trarre qualche considerazione dalle indicazioni forniteci da alcuni di essi, utili a chiarire anzitutto a noi stessi la reale portata del « fenomeno ».

Una tale coscienza assai meno manifestano, invece, altri rappresentanti della « Nouvelle Vague » il cui debito appare anche più rilevante nei confronti di tutta quella fioritura del cinema francese verificatasi nel corso degli « anni trenta ». Già nella fatale e rassegnata sconfitta del Michel di *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro, 1960) non era difficile individuare una propaggine degli « eroi maledetti » disegnati oltre vent'anni prima dai Carné-Prévert di *Quai des brumes* (Il porto delle nebbie, 1938) e addirittura dal Duvivier di *Pepé le Moko* (Il bandito della Casbah, 1936). Ma altre probanti testimonianze sussistono circa la diretta dipendenza di vari rinomati registi della « Nouvelle Vague », soprattutto ai loro esordi, dal « verismo poetico » che informò il cinema francese di anteguerra. Ne ha attinto il pur bressoniano Demy per il suo primo lungometraggio *Lola* (Donna di vita, 1960) e ne ha attinto ancor prima e con marcata evidenza Agnès Varda per *La Pointe-Courte* (1954-55), film che molta parte della critica tende a considerare come il primo (in ordine di tempo) significativo risultato artistico conseguito dal « movimento » nella sua fase di gestazione. Eppure *La Pointe-Courte* non è altro che un'esasperazione intellettualistica — o lo è comunque assai più e assai prima dei presunti valori di anticipazione (nei confronti di Antonioni, per esempio) che taluni intenderebbero ascriverle — dei motivi « magici » del realismo alla Carné-Prévert. Anche qui si è trattato, in sostanza, di inserire un dialogo sentimentale tra due personaggi (in questo caso una coppia di coniugi in crisi) in un ambiente che è loro estraneo, distaccato, indifferente (il porticciolo della Pointe-Courte, che vive la sua vita di ogni giorno nelle umili case dei pescatori o sulle stradicciole popolate di bambini). Solo che nella Varda il pretesto per il gioco intellettualistico è più scoperto, più forzato, più cerebrale: semplice pretesto per contrappunti formali, per lunghe divagazioni contemplative e calligrafiche, e per appena qualche metafora più agognata che chiaramente espressa.

Che poi il gusto figurativo della regista sia squisito è un altro discorso: oltre alla parte documentaristica de *La Pointe-Courte* con la sua fotografia calcinata e i suoi carrelli « in ferrovia » lungo le case e le viuzze del villaggio (carrelli che mantengono costante il ritmo compositivo dell'immagine) o con le sue repentine scoperte di interni familiari, vogliamo ricordare un cortometraggio del 1958, *L'Opéra-Mouffe,* che descrive taluni aspetti della parigina Rue Mouffetard riconsegnandoceli nel gusto, talora libertino, di certe sbia-

dite fotografie d'inizio del secolo (ma anche in questo caso ogni preoccupazione apparentemente realistica si risolve nel fascino ieratico dell'immagine troppo scrupolosamente ricercata).

Rientrando nel discorso, e sempre a proposito de *La Pointe-Courte*, un'altra considerazione viene dato di fare. Se si afferma che il primo film della Varda è opera fra le più rappresentative della « Nouvelle Vague » e addirittura il suo risultato di partenza, non ci sembra che le sue caratteristiche siano rivoluzionarie come si vorrebbe far credere; ma piuttosto che si tratti di uno stadio più cerebrale di una involuzione intellettualistica già in corso. Sospettiamo, insomma, che per la foga di esaltare un cinema di giovani esordienti, si trascurino taluni intermediari alla loro opera. Rispetto a *Quai des brumes* la diversità del film della Varda può apparire di un certo stacco; ma il divario si restringe se rapportiamo lo stesso film — e con esso un altro dei primi campioni della « Nouvelle Vague »: *Le beau Serge* (1958) di Claude Chabrol — a certi scenari di Jacques Sigurd realizzati da Yves Allégret intorno al 1950. Vorremmo ricordare soprattutto *Une si jolie petite plage* (La via del rimorso, 1949) sia per il tono « poetico » dei dialoghi sia per la particolare atmosfera di abbandono ricreata intorno alla solitudine dei personaggi. Ma questo film, come *Dedée d'Anvers* (1948) e *Les miracles n'ont lieu qu'une fois* (I miracoli non si ripetono, 1951) dei medesimi autori, continua ad essere considerato semplicemente l'ultima decadente propaggine del « verismo populista » d'anteguerra.

Anche Jacques Demy, marito della Varda, deve qualcosa (come si è accennato a proposito di *Lola*) a quella stagione del cinema francese. Ma in tal caso si tratta di una influenza abbondantemente setacciata da interessi più autentici. La personalità di Demy, nel trascorrere con disinvoltura dal romanticismo magico di *Lola* al rigore analitico e psicologico di *La Baie des Anges* (La grande peccatrice, 1963), apparirebbe tuttavia indefinita e sconcertante se essa pure non rimandasse a un sicuro magistero, quello di Robert Bresson. Se potevano sussistere dubbi circa una tale dipendenza, essi sono stati del tutto allontanati dalla visione di due brevi componimenti di Demy del 1957 e del 1959: *Le bel indifférent,* derivato dall'omonima « pièce » di Jean Cocteau, e *Ars,* documentario che rievoca l'apostolato del curato d'Ars attraverso immagini dei luoghi che lo videro agire. Di fronte al primo cortometraggio sembra di ritrovare Bresson alle prese con l'atmosfera futile e le sdolcinature figurative suggeritegli dalla sceneggiatura di Cocteau per *Les Dames*

du Bois de Boulogne (Perfidia, 1945), mentre di fronte al secondo si manifesta improvviso e identico lo stile di *Le journal d'un curé de campagne* (Il diario di un curato di campagna, 1950), col medesimo impegno di trarre tutte le risonanze possibili dall'ambiente attraverso il luminismo dell'immagine e il lento lambire dei « carrelli ».

Il debito di Georges Franju alla cultura cinematografica francese è anche più largo. Sul suo conto si può mettere certo il « verismo poetico » alla Carné-Prévert, e non soltanto sotto il riguardo tematico: soprattutto se si pensa al primo dei suoi film, *La tête contre les murs* (La fossa dei disperati, 1958), non può non colpire quella specie di prévertiano « contratto d'amore » che si stabilisce tra François (Jean-Pierre Mocky) e Stéphanie (Anouk Aimée), né il disegno di questo tenero personaggio femminile — senza passato e senza futuro, misterioso e affascinante, indispensabile aiuto alla tristezza del protagonista — analogo a quello della Morgan di *Quai des brumes,* né ancora la figura dell'amico che sogna di partire per un lungo viaggio per mare, dove Charles Aznavour ricorda l'Aimos e il Le Vingan dello stesso film. Ma altre componenti si manifestano nel regista: dalla denuncia esplicita dell'ipocrisia che regge la società (Buñuel) alla opposizione netta, senza sfumature, tra il bene e il male, tra il vero e il falso, tra il giusto e l'ingiusto, che rimanda all'elementarità dei contrasti e alla sommarietà delle psicologie proprie dell'infanzia del cinema francese, imbevuta dallo spirito di Suë e dell'Hugo di « Les Miserables ». Anche nella maniera discorsiva Franju, all'opposto delle mistificazioni di molti suoi colleghi, sembra rifarsi chiaramente ai moduli di semplicità e freschezza propri di taluni « primitivi » come Feuillade, seppure inevitabilmente rielaborati dalla tecnica più evoluta e dalla mediazione intellettualistica.

In Franju è sempre presente il fondatore, con Langlois, della « Cinémathèque Française » e l'ex-segretario della F.I.A.F.; ma, tutto sommato, la sua opera di regista — da *La tête contre les murs* (La fossa dei disperati, 1959) a *Judex* (L'uomo in nero, 1964), e fatta eccezione per *Plein feux sur l'assassin* (Piena luce sull'assassino, 1961) e per *Thérèse Desqueyroux* (Il delitto di Teresa Desqueyroux, 1962) — con la sua carica libertaria, con la sua aperta partigianeria verso il debole e la vittima, col suo appellarsi alla purezza e alla semplicità dei sentimenti, col suo indirizzarsi con animo semplice all'infanzia del cuore umano, ha il discreto fascino delle cose credute perdute del tutto e improvvisamente ritrovate.

Fin qua si direbbe che il dato comune e abbastanza nuovo dei giovani registi della « Nouvelle Vague » sia la loro dipendenza da una cultura specificamente cinematografica piuttosto che letteraria o d'altro genere. Il fenomeno non è affatto recriminabile: potrebbe anzi indicare un'acquisita maturità del cinema, il suo svincolamento da uno stato d'inferiorità rispetto alle altre forme d'arte. Purché ciò si manifesti come un aspetto distinto ma partecipe dei progressivi acquisti della cultura in genere; non rimanga cioè allo stadio del puro manierismo né a quello della citazione compiaciuta e fine a se stessa, ricordo dell'ultima proiezione alla « Cinémathèque » o al « Mac Mahon ». Va fatta distinzione, insomma, tra la lezione del « neo-realismo » male orecchiata e applicata da Marcel Hanoun in *Une simple histoire* (1958), rifacendosi pari pari alla zavattiniana *Storia di Caterina* (1953) e lasciando dietro di sé soltanto un sentore di cadavere, e certe consonanze degli interessi del Truffaut di *Les quatre-cents coups* (I quattrocento colpi, 1959) con il mondo di Vigo o, sia pure, certi rimandi del Godard di *Le mépris* (Il disprezzo, 1963) al Rossellini di *Viaggio in Italia* (1953).

Un'altra maniera legittima di attingere a fonti cinematografiche è quella di Jacques Rivette. È questo un regista, proveniente dalla schiera dei « Cahiers », che abbiamo conosciuto soltanto a Porretta, attraverso il suo primo cortometraggio, *Le coup du berger* (1956), e il lungometraggio *Paris nous appartient,* realizzato tra il 1958 e il 1960. Mentre il primo — banale « divertissement » tra amici annoiati, basato sull'identico canovaccio che già era servito al nostro Pellegrini per il suo *Una pelliccia di visone* (1955) — ci ha semplicemente annoiato, non siamo rimasti del tutto indifferenti di fronte al secondo. Benché l'intrigo che ne costituisce il soggetto risulti complicato più del necessario, e talvolta confuso, per la foga di mettere troppa carne al fuoco, *Paris nous appartient* deve la sua forza di suggestione alla densità con cui sono creati i vari personaggi che vi agiscono (un giovane attore di teatro, una studentessa di provincia, un medico cinico, una bella e ricca americana, un giornalista mitomane suo compatriota, tutti muoventisi con molti altri intorno alla morte violenta di un rifugiato spagnolo) e al disegno a bella posta indistinto dei loro caratteri che infine se ne ricava. Con mezzi assai semplici (il film rifiuta ogni compiacimento formale) Rivette è riuscito a creare intorno a tali figure un'atmosfera d'incertezza, di provvisorietà, di assurdo, da cui si ricava un'attitudine esistenziale abbastanza stimolante, oltre che una certa predisposi-

zione allo stile. Di quest'ultima, tuttavia, non è difficile individuare talune sicure matrici: alla lontana si potrebbe rilevare l'influenza del gusto per il racconto disteso proprio di Renoir, ma in linea più prossima basta rifarsi a certo cinema americano degli ultimi decenni e segnatamente ai lucidi intrighi e ai personaggi sfaccettati non tanto di Hitchcock quanto del Lang (così caro ai « Cahiers ») di *Beyond a Reasonable Doubt* (L'alibi era perfetto, 1956) o del Preminger di *Laura* (Vertigine, 1944). Rivette, però, che a questi registi si è rifatto anche per il modo in cui è riuscito ad orchestrare la recitazione, a nostro avviso ha avuto dalla sua il vantaggio di non essere rimasto insensibile anche ad altre sollecitazioni culturali (basti fare il nome di Camus) che in definitiva si sono rivelate le più determinanti dell'interesse del suo film.

Non tutto il giovane cinema francese può essere comunque ridotto ad emanazione di una cultura attinta prevalentemente, nel bene e nel male, dai Cine-clubs. Si pensi, per esempio, ad Alain Resnais, i cui interessi espressivi sono svincolati da influenze accademiche specifiche. Resnais — ferme restando le accuse di « letterarietà » che gli si possono muovere e che costituiscono in certa misura il suo limite — è uno degli autori più coerenti di Francia; forse il più puro da un punto di vista stilistico: tanto fedele a se stesso, tanto preoccupato di rispettare i cardini di un proprio coerente discorso, che nel portarlo avanti anche oltre il dovuto ne affronta le conseguenze estreme, rischiando il puro cerebralismo. Per questo noi siamo più propensi ad accogliere la linearità logica, la concretezza con cui si manifestava il tema « della memoria e dell'oblio » nei documentari *Nuit et brouillard* (Notte e nebbia, 1955) e *Toute la memorie du monde* (1956) che la tendenza all'astrazione formale di esso presente nei più recenti lungometraggi. *Toute la memoire du monde,* che abbiamo conosciuto con tanto ritardo, è opera mirabile nella sua ambiguità, oltre che nella sua piena maturità di stile. Si sa come essa sia un documentario sulla più grande Biblioteca del mondo (la « Nationale » di Parigi, che conserva oltre sei milioni di volumi) e come sia costruita su un'unica lunga sequenza dal ritmo costante, quasi su un'unica frase musicale di quaranta minuti: nell'effetto complessivo è un'interminabile e ondulante carrellata sospesa su un labirinto di corridoi tappezzati di libri, mentre si segue l'itinerario di un nuovo volume dal momento in cui varca la soglia dell'edificio « art nouveau » al momento in cui, compiute tutte le formalità di rito, trova la sua sistemazione in una scansia.

L'impressione viva e immediata che lo spettatore riceve è che quello è il tempio che conserva e venera tutta la memoria, tutto il sapere dell'uomo; ma che al tempo stesso ne è il suo sepolcro, e forse più questo che quello. Può sembrare una semplice impertinenza; eppure è un senso angoscioso, ma anche rassegnato, del limite umano che Resnais sa trarre dalla materia più inerte.

Ci sono, infine, dei film che non hanno nulla da guadagnare ad essere inseriti in un discorso sulla Nouvelle Vague ». Anzi, a scapitarne maggiormente sono proprio quei sei o sette registi di autentico ingegno o di sicura promessa, i quali, comunque si voglia valutare il peso di una certa accademia in molti di essi, assumono certamente un ben maggiore rilievo se considerati individualmente piuttosto che nel novero di troppi velleitari e falsi novatori. Di costoro nel corso della Retrospettiva di Porretta ne abbiamo conosciuti almeno quattro o cinque; ma qui vogliamo accennare a due soltanto di essi: al Cavalier di *Le combat dans l'île* (Gli amanti dell'isola, 1962) e al Rouch di *La pyramide humaine* (1960), non fosse altro che per la considerazione che tali film hanno avuto anche da una parte della critica nostrana.

Quello di Alain Cavalier è stato definito da un critico francese « l'unico film che illustra verosimilmente il clima politico della Francia attuale » (Benayoun), e qualcuno gli ha fatto eco anche in Italia. In realtà, *Le combat dans l'île* non è che un banale e melodrammatico intrigo (per di più condito con motivi tolti di peso dal « western ») dove qualche ambiguo riferimento all'Oas attraverso una non specificata setta di fanatici cospiratori basterebbe a garantire l'impegno politico del regista. Ma invece — a parte il fatto abbastanza ovvio che per se stesso il riferimento non sarebbe in nessun caso motivo sufficiente di validità del film — appare evidente la grossolana speculazione di Cavalier, teso piuttosto a rifare maldestramente il verso a suoi più illustri colleghi della « Nouvelle Vague ». Accade così, tra l'altro, che, nello stabilire la posizione dei due protagonisti maschili, l'uno cinico e risoluto e l'altro timido e remissivo, attorno alla stessa donna, egli ricostituisca pari pari il triangolo di *Jules et Jim* (1961), rifacendosi smaccatamente al modello.

Il caso di Jean Rouch richiederebbe un'analisi più ampia e complessa dopo lo scalpore suscitato dal suo *Chronique d'un été* (1961) e i discorsi spesi sul suo « cinéma-vérité ». Ci basti però accennare, per il momento, che *La pyramide humaine* può spiegare

meglio molte cose su questo regista. Il film, definito non senza presunzione uno « psicodramma », riguarda un gruppo di liceali di Abidjan, bianchi e negri, dei quali, attraverso una serie di stimoli procurati con artifici a volte dozzinali (si pensi al finto suicidio di uno dei giovani), si vuole analizzare il comportamento e le reazioni in vista dell'incontro e della fraternizzazione tra individui di razze diverse. Alla fine, però, non si può non rimanere sconcertati di fronte a certe meschine reazioni sentimentali che affiorano qua e là e a certi brani spezzettati di dialogo (proprio quelli che ci sono sembrati più autentici), dai quali risulterebbe il fallimento dell'auspicata solidarietà, contrapposti le une e gli altri al continuo intervento del regista, attraverso le cesure di montaggio e il commento parlato, per modificare e falsare le prospettive. Allora ci domandiamo: dove mai risiede la « verità » in tutto questo? E, soprattutto, che cosa ci guadagna, non diciamo il cinema che ben altri « interventi » aveva operato sulla realtà ai tempi di Dziga Vertov e di Flaherty, ma la stessa etnologia, scienza di cui Rouch si sente rappresentante, con simili macchinosi esperimenti?

Filmografia

1955 **LA POINTE-COURTE** — **r., s.** e **sc.:** Agnés Varda - **f.:** Louis Stein - **m.:** Pierre Barbaud - **mo.:** Alain Resnais - **int.:** Silvia Monfort, Philippe Noiret e gli abitanti della « Pointe-Courte » - **p.:** Coopérative Agnés Varda.

1956 **LE COUP DU BERGER** — **r.:** Jacques Rivette - **s., sc.** e **dial.:** J. Rivette, Claude Chabrol, Charles Bitsch - **f.:** Ch. Bitsch - **m.:** François Couperin - **mo.:** Denise de Casablanca - **int.:** Jacques Doniol-Valcroze, Virginie Vitry, Anne Doat, Jean-Claude Brialy, Etienne Loinod - **p.:** Claude Chabrol per Les Films de la Pléiade. (*Cortometraggio*).

TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE — **r.** e **mo.:** Alain Resnais - **s.** e **sc.:** Rémo Forlani - **speaker:** Jacques Dumesnil - **f.:** Ghislain Cloquet - **m.:** Maurice Jarre - **p.:** Les Films de la Pléiade. (*Cortometraggio*).

1957 **LE BEL INDIFFÉRENT** — **r.:** Jacques Demy - **s.:** dall'omonimo lavoro teatrale di Jean Cocteau - **f.** (Eastmancolor) - **scg.:** Bernard Evein - **int.:** Jeanne Allard e Angelo Bellini. (*Cortometraggio*).

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello a pag. 53 del n. 1, gennaio 1959 (Festival di Tours 1958).

LETTRE DE SIBÉRIE — **r.:** Chris Marker - **f.** (Eastmancolor). (*Cortometraggio*).

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti a pag. 132 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1963 (Festival dei Popoli, Firenze 1962).

1958 **UNE SIMPLE HISTOIRE** — **r., s.** e **sc.:** Marcel Hanoun.

LE CHANT DU STYRÈNE — **r.** : Alain Resnais - **commento** : Raymond Quéneau - **speaker** : Pierre Dux - **f.** (Eastmancolor) : Sacha Viérny - **m.** : Pierre Barbaud - **p.** : Pierre Braunberger per la Société Péchinex. (*Cortometraggio*).

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello a pag. 51 del n. 1, gennaio 1959 (Festival di Tours 1958).

L'OPÉRA-MOUFFE — **r.**, **s.** e **sc.** : Agnés Varda - **f.** : Sacha Viérny - **m.** : Georges Delerue - **mo.** : Jeanine Verneau - **int.** : Dorothée Blanks, Antoine Bourseiller, André Rousselet, Jean Tasso, José Varela, Monika Weber - **p.** : Agnés Varda. (*Cortometraggio*).

LA TÊTE CONTRE LES MURS (La fossa dei desperati) — **r.** : Georges Franju - **s.** : dall'omonimo romanzo di Hervé Bazin- **sc.** : G. Franju e Jean-Pierre Mocky - **dial.** : Jean-Pierre Pichon - **f.** : Eugène Shuftan - **m.** : Maurice Jarre - **scg.** : Louis le Barbenchon - **mo.** : Suzanne Sansberg - **int.** : Pierre Brasseur (Varmont), Anouk Aimée (Stéphanie), Charles Aznavour (il compagno), Jean-Pierre Mocky (François), Jean Galland (Géranne), Paul Meurisse (Emery), Max Montarvon, Thomy Bourdelle, Edith Scob - **p.** : Sirius-Atica-Elpénor.

1959 **ON N'ENTERRE PAS LE DIMANCHE** — **r.** : Michel Drach.

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello a pag. 61 e dati a pag. 71 del n. 7, luglio 1960 (Festival di Karlovy Vary 1960).

LE SIGNE DU LION — **r.** : Eric Rohmer.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 79 e dati a pag. 85 del n. 7, luglio 1960 (Festival di Locarno 1960).

ARS — **r.** : Jacques Demy - **f.** : Lucien Joulin - **mo.** e **commento** : Anne-Marie Cotret - **m.** : Elsa Barkaine. (*Cortometraggio*).

1960 **PARIS NOUS APPARTIENT** — **r.** : Jacques Rivette - **s.** e **sc.** : J. Rivette e Jean Gruault - **f.** : Charles Bitsch - **m.** : Philippe Arthuys - **mo.** : Denise de Casablanca - **int.** : Betty Schneider, Giani Esposito, Françoise Prévost, Daniel Crohem, François Maistre, Jean-Claude Brialy, Birgitta Juslin, Noëlle Leiris, Monique Le Porrier, Malka Ribowska, Louise Roblin, Anne Zamire, Paul Bisciglia, Jean-Pierre Delage, Jean Martin, Henri Poirier, Jean-Marie Robain, André Thorent - **p.** : Ajym Films-Les Films du Carrosse.

LA PYRAMIDE HUMAINE — **r.** : Jean Rouch - **f.** (Eastmancolor). (*Documentario*).

TIREZ SUR LE PIANISTE (Tirate sul pianista) — **r.** : François Truffaut.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati a pag. 155 del n. 7-8, luglio-agosto 1962.

DESCRIPTION D'UN COMBAT — **r.** : Chris Marker. (*Documentario*).

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 113 e dati a pag. 120 del n. 7-8, luglio-agosto 1961 (Festival di Berlino 1961).

1961 **LES INCONNUS DE LA TERRE** — **r.** : Mario Ruspoli - **commento** : Michel Zéraffa - **speaker** : Gilles Quéant - **f.** : Michel Brault e Morillère - **p.** : Argos Films. (*Cortometraggio*).

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti a pag. 75 del n. 1, gennaio 1962 (Festival dei Popoli, Firenze 1961).

1962 **LE COMBAT DANS L'ÎLE (Gli amanti dell'isola)** — **r., s.** e **sc. :** Alain Cavalier - **superv. :** Louis Malle - **dial. :** Jean-Paul Rappeneau - **f. :** Pierre Lhomme - **m. :** Serge Nigg - **mo. :** Pierre Gillette - **int. :** Romy Schneider (Anne), Jean-Louis Trintignant (Clément), Henri Serre (Paul), Pierre Asso (Serge), Diana Lepvrier (Cécile), Robert Bousquet (Lucien), Jacques Berlioz (il padre), Armand Meffre (André), Maurice Garel (Terrasse), Clara Tambour (Marthe), Jean Topart - **p. :** Nouvelles Editions de Films.

1963 **LA JETÉE** — **r. :** Chris Marker. (*Cortometraggio*).

Vedere giudizio di Dario Mogno a pag. 104 e dati a pag. 110 del n. 7-8, luglio-agosto 1963 (Festival della Fantascienza, Trieste 1963).

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

Fermenti e prospettive del cinema sovietico oggi

colloquio con MIKHAIL KALATOZOV, ALEKSANDR KARAGANOV, A. ROKPELNIS

FIORAVANTI: *Ho il piacere di presentarvi una ristretta, ma molto qualificata delegazione di cineasti sovietici che ha onorato di una visita il Centro Sperimentale. Il Capo della Delegazione, Aleksandr Karaganov, è il vice presidente dell'Associazione dei Cineasti che ha sede a Mosca e che riunisce tutti i cineasti dell'Unione Sovietica. È scrittore, saggista e critico cinematografico. Regista di chiara fama è Mikhail Kalatozov del quale voi conoscete gli unici film che siano giunti in Italia:* Quando volano le cicogne *e* La lettera non spedita. *Vi debbo dire anzi che un suo recentissimo film, girato a Cuba, ha suscitato l'interesse di illustri cineasti italiani sulla tecnica di alcune riprese. A. Rokpelnis, infine, primo segretario dell'Associazione dei cineasti della Repubblica di Lettonia, è drammaturgo, sceneggiatore, poeta. Io rivolgo loro a vostro nome, e da mia parte rinnovo, il migliore benvenuto fra noi, il ringraziamento più cordiale per l'interesse che hanno voluto dimostrare al nostro Istituto, ai nostri sistemi di insegnamento e per le promesse che ci siamo reciprocamente scambiate di una più valida collaborazione per approfondire la conoscenza delle cinematografie dei nostri due paesi. Soprattutto debbo ringraziare per il grande interesse dimostrato al cinema italiano che è in verità conosciuto in Unione Sovietica ed apprezzato, molto di più di quanto da noi non si conosca il cinema sovietico attuale. Questo incontro ha voluto che fosse realizzato a chiusura del soggiorno dei nostri amici sovietici in Italia, proprio perché sia loro che noi potessimo avere dei motivi di scambi di punti di vista, di osservazioni reciproche in maniera che effettivamente questo incontro possa lasciare una traccia fruttuosa per il nostro Istituto e per noi personalmente. Mi dispiace anzi moltissimo di non aver avuto la possibilità di far loro incontrare alcuni registi cui i nostri ospiti tenevano particolarmente, ma purtroppo le circostanze hanno fatto sì, per esempio, che De Sica si trovi in Calabria, che Zavattini si trovi a Parigi, che Blasetti si trovi al Cairo, che Loy nostro insegnante ed ex allievo si trovi a Praga, che Rossellini si trovi a Parigi. Hanno però potuto incontrare Antonioni e Fellini — e li hanno visti « girare » —, che in questo momento rappresentano le punte più avanzate del nostro cinema. Ora dò la parola ai nostri ospiti, rinnovando loro i nostri ringraziamenti e la cordialità della nostra amicizia.*

KARAGANOV: Nel nostro Paese è molto diffuso il concetto di scambio di esperienze. Secondo noi questo viaggio è anzitutto una parte molto importante di tale esperienza. L'aver fatto conoscenza con l'attività del vostro magnifico Centro non soltanto aumenta la nostra erudizione cinematografica ma ci sarà anche utile nella pratica del nostro lavoro poiché noi dobbiamo occuparci degli stessi problemi di cui vi occupate voi e ci fa moltissimo piacere essere fra voi, fra i professori che rappresentano la luce del pensiero teorico cinematografico dell'Italia, fra gli studenti che determineranno il domani della cinematografia italiana. Permettetemi di ringraziarvi dell'attenzione e permettetemi di esprimere la speranza che questo viaggio renderà ancor più intensi e amichevoli i contatti fra il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Unione dei cineasti sovietici che io qui rappresento. A nome di tutta la Delegazione vi esprimo ringraziamenti amichevoli e auguri di ulteriori successi nel vostro ottimo lavoro.

D. (FIORAVANTI): *Ed ora passiamo alla parte forse più utile e certamente più interessante del nostro incontro. Come è nostra abitudine io vi prego di porre ai nostri ospiti delle domande: sui film, per esempio, a Kalatozov, sulla situazione della letteratura specializzata cinematografica a Karaganov, sui rapporti teatro-cinema a Rokpelnis. Tutto quello che vi può interessare della situazione attuale dello spettacolo in Unione Sovietica può cioè costituire elemento, motivo di una discussione piuttosto approfondita.*

D. (GROGAN, allievo del 1° anno di regia): *Mi piacerebbe conoscere dal signor Kalatozov qualche notizia sull'attività dei registi russi contemporanei e sulla sua in particolare.*

R. (KALATOZOV): Anzitutto debbo dire che io sono pieno di impressioni di Roma, di impressioni straordinarie, tutta l'Italia mi ha fatto una impressione colossale: adesso capisco perché in Italia nascono opere cinematografiche tanto straordinarie. Debbo anche premettere che sono entusiasta del Centro Sperimentale di Cinematografia e nutro davvero una certa invidia per voi giovani studenti di questo Centro perché quando noi cominciammo a lavorare con la macchina da presa non avevamo certo tali condizioni, né la preparazione che potete ricevere voi. La giovane generazione dei cineasti sovietici che comincia ora a lavorare con la cinepresa, sta anch'essa ricevendo un'ottima preparazione nel nostro Istituto, l'avanguardia dei giovani cineasti proviene dall'Istituto Statale di Cinematografia. Ritengo che attualmente la cinematografia sovietica

stia vivendo una delle sue fasi più interessanti, è comparsa tutta una serie di giovani registi di talento che penso costituiranno un'era nuova nella cinematografia sovietica; sono persone che hanno una propria fisionomia artistica, originale, ispirata, profonda, che hanno un proprio modo di concepire la vita, l'arte, i rapporti fra gli uomini, e quel che più conta sono capaci di esprimere il loro atteggiamento estetico verso il mondo. In primo luogo uno di tali registi è Tarkovsky, di cui forse avete visto il film *Ivanovo detstvo* (L'infanzia di Ivan, 1962). Ora sta preparando un nuovo film, dedicato a un famoso pittore russo che dipingeva icone. Negli scenari, nei preparativi di questo film, Tarkovsky ha già saputo trattare questo tema storico in modo eccezionalmente moderno, mostrare i drammi, le tragedie che avvengono nell'animo dell'artista, trattare queste cose che sono moderne, che sono proprie di chiunque svolga un lavoro creativo. Ha cominciato da noi a brillare come una stella il lavoro del giovane regista Soltikov. Egli ha fatto un film sui nostri contadini, sulle nostre cooperative agricole, su ciò che di nuovo sta nascendo nel nostro Stato; è un film fatto con una forza, con una luminosità, con un temperamento eccezionali. Soltikov ha l'occhio del vero artista e la mano del vero regista. Un altro ottimo regista molto interessante è il giovane Abuladze, georgiano. Forse ho elencato troppi nomi, ma il fatto è che sta avanzando un gruppo di giovani registi che renderà eccezionalmente interessante sia il presente che il domani della cinematografia sovietica.

D. (Ventimiglia): *Desidererei domandare se quel film su Cuba, che è stato premiato al Congresso dell'Uniatec, è suo.*

R. (Kalatozov): Sì.

D. (Ventimiglia): *Sono entusiasta di quel film, l'ho visto al Congresso della Uniatec e credevo che fosse il lavoro di un giovane pieno di vivacità, di dinamismo — e, scusi — non di un veterano della cinematografia. È il film più movimentato, più bello, più straordinario che io abbia mai visto, tanto che ho chiesto se possiamo vederlo nella nostra sala di proiezione.*

D. (Fioravanti): *È il miglior complimento che lei poteva fare al regista Kalatozov.*

D. (Cincotti): *Io volevo porre a Kalatozov una domanda riguardante particolarmente il suo lavoro. Noi abbiamo cominciato a conoscere il nome e le opere di Kalatozov nel 1957-1958 quando venne proiettata, nel corso di una*

settimana del cinema sovietico, il film Letjat žuravli (*Quando volano le cicogne, 1957*), *film che fu poi presentato anche in proiezioni pubbliche in Italia con un notevole successo di pubblico e di critica. Successivamente fu diffuso e conosciuto in Italia anche un altro film di Kalatozov,* Nespraviennoe pismo (*La lettera non spedita, 1959-60*). *Il nome di Kalatozov si è imposto come quello di uno dei registi più importanti del così detto disgelo. Prima si conosceva poco di lui anche se sapevamo che era un veterano del cinema, un regista in attività da oltre trent'anni. L'anno scorso alla Mostra di Venezia fu possibile vedere un suo film del 1930,* Sol' Svanetii (*t.l.: Il sale della Svanezia*) *che è parso a tutta la critica italiana un'opera eccezionale, un documentario drammatico di altissimo valore, a mio avviso per niente inferiore alle opere che nello stesso periodo realizzavano registi come Ejženstejn, come Dovčenko, oppure Reisman. Ora del periodo che va dal 1930 al 1955 o '56 noi non conosciamo nulla. Penso sarebbe interessante sapere qualcosa sull'attività che egli ha svolto in questi 25 anni e come egli giudica la sua attività di allora a noi sconosciuta, in rapporto alla sua attività recente, i suoi due film che abbiamo visto in questi giorni. Una sua risposta alla mia domanda ci consentirà una maggiore conoscenza di lui, e ci potrà un po' illuminare, sia pure brevemente, su quella che è stata una linea evolutiva, la storia e la situazione dei cineasti sovietici negli ultimi 35 anni.*

R. (KALATOZOV): La mia storia è la seguente. *Sol' Svanetii* fu il mio primo film; in precedenza avevo fatto l'operatore. Prima di *Sol' Svanetii* avevo già fatto un film, che però non fu proiettato, perché era un esperimento sul piano della forma, nel campo dell'attività dell'operatore cinematografico. Di *Sol' Svanetii* fui anche l'operatore, ed è il film che amo di più, forse perché è il primo e nel primo film si esprime sempre la più grande massa di sentimenti. Infatti quando un regista gira il suo primo film è un essere eccitato e accecato dal desiderio di esprimere il più possibile. Dopo *Sol' Svanetii* smisi di occuparmi di cinema e mi dedicai ad un'attività teorica di studio presso l'Accademia di Scienze artistiche. Prima della guerra feci anche altri due film: uno su *Valerij Čkalov* (1941), famoso aviatore sovietico, che aveva compiuto la traversata dall'URSS agli Stati Uniti e un altro film pure su un aviatore (*Mužestvo* [t.l.: Virilità], 1939). Mi appassionava questa storia della conquista dell'aria, della invincibilità dell'uomo, della esplorazione del nuovo. Poi ci fu la guerra, durante la quale io combattei. Dopo la guerra fui vice Ministro della Cinematografia. Mi occupavo di tutte queste cose perché cercavo me stesso come artista e non riuscivo a trovarmi, volevo creare qualcosa di nuovo, trovare una espressione che fosse veramente nuova; ma queste erano ricerche, inquietudini ed ora dirò il perché.

Per me personalmente il linguaggio, la fonetica del cinema, è uno degli elementi fondamentali della creazione del film. I miei primi lavori erano stati appunto dedicati a queste ricerche nel campo del linguaggio cinematografico. Nel '49 feci due film che erano ricerche nel campo del colore e successivamente diressi un film comico che credo sia stato proiettato anche in Italia *Vernye druz'ja* (t.l.: Amici fedeli, 1954), che costituiva semplicemente la manifestazione del desiderio di provare le mie forze nel campo della commedia. Infine nel '56 feci un film sui nostri giovani che vanno a coltivare le terre vergini (*Pervyj ešelon,* t.l.: Il primo scaglione), film che suscitò grandi polemiche da noi e infine, dopo questo, cominciai a girare *Letiat žuravli* (Quando volano le cicogne, 1957). *Quando volano le cicogne* tirava in una certa misura le somme di quanto avevo fatto nel settore della ricerca, e di quel che avevo compiuto nel campo del cinema, per quanto io ritenga che la massima espressione del mio stile si sia avuta nel mio primo film *Sol' Svanetii.* Però in *Quando volano le cicogne* questo stile è più definito. Il film che vorrei fare non c'è ancora, non l'ho ancora fatto. Ogni volta che mi accingo a realizzare un film, penso: ecco questo è il film che appunto volevo fare; ma, per ora, nessuno lo è stato.

D. (EMILIO GRECO, allievo del 1° anno di regia): *Sappiamo che lei ha manifestato il desiderio di conoscere la situazione del cinema sperimentale in Italia e che le hanno detto, abbastanza giustamente a mio avviso, che i registi d'avanguardia in Italia sono quelli che attualmente vanno per la maggiore, cioè a dire Antonioni e Fellini. Lei condivide questa definizione di Fellini e di Antonioni? E se sì, perché?*

R. (KALATOZOV): A noi tutti, me compreso, interessa ogni opera di talento e la fisionomia di ogni artista, che è la cosa più enigmatica e straordinaria nell'artista. Il compito di ogni artista, in particolare di ogni regista, è di trovare la propria fisionomia. Io sono semplicemente ammirato del talento di Fellini e di Antonioni che esprimono con una precisione stupefacente il loro io artistico, ma ciò non significa che a me non piacciano tanti altri registi italiani. Solo che Fellini per la sua percezione estetica del mondo è vicino a ciò che vorrei fare io; perciò è stato per me interessantissimo, come per noi tutti, incontrarmi con persone di tanto talento. Naturalmente ciò non significa che io vorrei fare esattamente le stesse cose che fanno loro, ammiro semplicemente il loro talento. Ho risposto alla sua domanda?

D. (GRECO): *Io, mi scusi, le avevo chiesto se pensa che Fellini e Antonioni siano autori di avanguardia con tutte le conseguenze che il termine d'avanguardia presuppone, e se sì, per quale motivo sono d'avanguardia, cioè se per un linguaggio puramente cinematografico (inteso in un senso restrittivo) oppure per ragioni molto più complicate.*

R. (KALATOZOV): Devo dire che non sono molto orientato ad accettare tutte queste suddivisioni teoriche che si fanno nel cinema: avanguardia, « nouvelle vague » ecc. Ogni talento che si esprime in modo luminoso è avanguardia, ogni talento che colpisce lo spettatore è avanguardia, ogni conoscenza del nuovo, ogni sorpresa, ogni turbamento che l'artista suscita, questa è avanguardia nell'arte.

D. (GIUSEPPE FRANCONE, allievo del 2° anno di produzione): *Quale è stata la reazione della critica cinematografica sovietica ai film che sono stati a noi proiettati? In particolare mi interessa l'opinione di quella critica che, a mio avviso, rappresenta la tendenza più arcaicistica della cultura sovietica, precisamente l'opinione di Rasumny, della Zorkaia ed anche di Bleiman.*

R. (KALATOZOV): Devo scusarmi, ma io non leggo mai le recensioni sui miei lavori. Non sono abbastanza forte per resistere alla lettura delle analisi critiche. Mi son formato in un certo ambiente, in un determinato Stato ed ho un'idea esatta di ciò che voglio fare per questo Stato. Ho determinati principii estetici, filosofici, nei confronti del mondo in cui vivo e cerco di esprimerli sinceramente ed in maniera personale. Se si comincia a rivolgere l'attenzione a tutto ciò che si scrive di buono e di cattivo sulla nostra opera, se si comincia a rivolgere l'attenzione a questo o a quel giudizio critico, tutto ciò può diventare distrazione superflua, sviamento dagli obiettivi che ci si pone. Perciò io non leggo la critica e perciò, forse, non sono in buoni rapporti coi critici.

D. (FRANCONE): *L'orientamento del pubblico sovietico è più incline ai film diciamo così « monumentalistici » del periodo zdanoviano-stalinista oppure a film un po' intimisti come quelli di Kalatozov e Ciukraj o piuttosto a quei film comici e brillanti la cui produzione viene forse imposta dall'alto?*

R. (KARAGANOV): Comincio con una dichiarazione non troppo teorica: agli spettatori sovietici interessano anzittutto i film buoni. Nei cinema sovietici hanno riscosso grande interesse film di alta tensione intellettuale come *Deviat dnei odnovo goda* (t.l.: Nove giorni in un anno) di Romm. Accanto a questo ha goduto di molto successo anche un film leggero, senza troppe complicazioni, come

A zonzo per Mosca (t.l.) di Danelia. Hanno avuto grande successo *Quando volano le cicogne, La lettera non spedita,* e tutti e tre i film di Ciukraj. Le dimensioni, sempre crescenti, dell'interesse per il cinema è un fenomeno costante fra i nostri spettatori; ma forse la caratteristica del momento attuale è una più ampia, più libera eco del cinema a certe esigenze degli spettatori e lo spettatore ha acquistato la possibilità di evitare, di non amare quell'ufficialità che era propria dei film prima del 1953. Naturalmente interessano molto i nostri spettatori i film che esaminano in modo approfondito il carattere, la psicologia dell'uomo contemporaneo e che esaminano tale psicologia non come un mondo chiuso in se stesso, ma nei suoi rapporti dialettici con la realtà che bolle d'intorno. E termino la mia risposta con ciò che avevo detto all'inizio: i nostri spettatori amano i film buoni di genere diverso, diversi fra loro.

D. (STEFANO SILVESTRINI): *Dei film suoi che abbiamo visto qui al Centro specialmente il secondo,* La lettera non spedita, *m'è sembrato un film poco chiaro non tanto per la storia, artisticamente delicata — una storia d'eroismo, eroica per quanto non voglia sembrarlo — ma per i modi espressivi di cui il film si avvale; cioè lei fa ricorso continuamente ad inquadrature sghembe, a carrelli interminabili, a sovraimpressioni, a tentativi nuovi di ricerca formale, mentre invece la materia del film è vecchia, perlomeno classica; è una storia umana che forse può accadere oggi, come mille anni fa. Ora io ritengo che se lei avesse espresso questa storia in modo classico, tutto il film sarebbe stato più chiaro. Quali sono stati i motivi che l'hanno spinto a travasare questa materia classica in forme così nuove e formalmente rivoluzionarie?*

R. (KALATOZOV): La domanda mi spinge ad affrontare una delle questioni che ritengo essenziali per il mio modo di concepire il cinema. È probabile che effettivamente la storia raccontata in *La lettera non spedita* non brilli di novità ed è probabile che nella storia dell'umanità vi siano stati altri casi di imprese del genere e in relazione a questo, se mi permetterete, passeremo a considerare le intenzioni del regista. Mi ha sempre interessato quel genere di cinema che esprime un determinato episodio con ritmo unitario. Mentre i film di Ejženstejn e di Pudovkin all'inizio della cinematografia suscitavano un determinato stato emotivo nello spettatore con un complesso di pezzi ritmici, a me invece interessa il cinema, per così dire, a respiro lungo in cui una sola sequenza unitaria susciti lo stato emotivo e nella quale l'aspetto figurativo abbia una importanza eccezionale. Non sempre si riesce a far questo, poiché è una cosa molto complicata. Il mio ultimo lavoro a Cuba è stato

particolarmente orientato verso la ricerca di tale cinematografia, c'è tutta una serie di brani in cui siamo riusciti a fare tutto quello che volevamo ma ci sono anche molti altri brani che sono invece delle sconfitte. Mi sembra che la macchina da presa sia uno degli strumenti fondamentali per cogliere l'essenziale di qualsiasi fatto, di qualsiasi fenomeno, e ciò naturalmente non significa che venga negata l'importanza dell'elemento drammaturgico del film, della recitazione dell'attore, elementi indispensabili, ma con i mezzi figurativi a volte si può esprimere moltissimo, più di quanto, spesso, non si riesca a fare. Mi sembra che si debbano cercare mezzi per l'ampliamento del linguaggio cinematografico che diano la possibilità di conseguire grandi risultati sul piano della forza emotiva, mi sembra che l'accentramento sull'emozione sia una delle cose essenziali nella struttura del film, cosicché, per esempio, io non riesco a riprendere con la cinepresa grande perché mi sembra che tale macchina da presa impedisca di avvicinarsi all'uomo nel momento chiave, nel momento appunto in cui viene espresso l'essenziale. Mi sembra che nella cinematografia contemporanea si debbano impiegare mezzi che escludano la presenza della tecnica, come se la tecnica non ci fosse. Ciò naturalmente richiede che la tecnica sia perfettamente nota. *La lettera non spedita* è stata appunto un aspetto, un elemento della ricerca in questo senso; quasi tutto il film è stato ripreso con una cinepresa portatile. Io a Cuba ho ripreso tutto con la macchina portatile, però mi sembra che persino la macchina da presa portatile esistente adesso leghi ancora un poco le mani al regista. Occorre una cinepresa e strumenti tali che consentano, quando si riprende l'attore, che questi sia completamente libero, senza impacci, poiché sempre la tecnica, gli strumenti, frenano la libertà di movimento dell'attore e la cosa più interessante è trovare invece mezzi tali che consentano all'uomo di essere per così dire il più possibile denudato, libero. Ciò pone due esigenze, in primo luogo il regista deve stabilire il massimo contatto con l'attore, che è l'oggetto del suo lavoro; deve esserci tra loro una piena unità psicologica, non devono esistere barriere, e ciò richiede una tecnica, degli strumenti particolari. Io adesso, ad esempio, vorrei girare un film con una macchina da presa a 16 mm., con la quale senza impacci ci si possa avvicinare senza parere al soggetto, quasi a realizzare la confluenza del film artistico col cinema di Dziga Vertov in un campo completamente nuovo. Se si potesse riprendere una persona qualsiasi quando rimane sola a tu per tu con se stessa, si avrebbero risultati di valore

artistico eccezionale, brani di recitazione eccezionali. Per questo io voglio armarmi di strumenti che consentano appunto di raggiungere questo fine, perché l'oggetto più interessante per l'arte è l'uomo e *Una lettera non spedita* era appunto un film che cercava tali risultati. So che mi si possono fare moltissime critiche riguardo a questo film ma questo è il mestiere dei critici.

D. (FAUSTO MONTESANTI): *Chiedo scusa se ritorno sia pur brevemente sull'argomento Avanguardia che è stato toccato da uno dei nostri allievi. Una delle prime curiosità manifestate da Kalatozov al suo arrivo a Roma, forse la prima che gli ho sentito esprimere, è stata quella di assistere ad esperimenti di cinema d'avanguardia che si fossero fatti in Italia. Giustamente gli è stato risposto che questa funzione viene svolta dal cinema che può chiamarsi ufficiale, cioè da Fellini e da Antonioni. Ora che Kalatozov su sua richiesta ha assistito ai due film* 8 ½ *e* Deserto rosso *desidererei sapere se questi film corrispondono al suo personale concetto di avanguardia.*

R. (KALATOZOV): La risposta non è semplice poiché dipende dal concetto che si ha di avanguardia.

D. (CARLO NEBIOLO): *La mia domanda è rivolta al regista Kalatozov anche perché è stato operatore. Riferendomi ai grandi formati per le riprese cinematografiche e al suo pensiero, già espresso in maniera molto chiara, di rifuggire dai grossi impianti, vorrei chiedere se lei è d'accordo sulla unificazione dei vari formati in uso, continuamente proposta in campo internazionale, e se la necessità che lei sente di adoperare la 16 mm., cioè una macchina da presa molto semplice e non ingombrante, non sia un po' un punto di arrivo per quanto riguarda questa unificazione dei vari formati.*

R. (KALATOZOV): Ritengo che non vi sia nulla di più contraddittorio per un artista che il voler imporre agli altri artisti il suo credo. Ciascuno deve scegliere i mezzi con i quali si può esprimere meglio. Io non escludo affatto la cinematografia esistente ed è evidente che si possono creare opere magnifiche con i mezzi cinematografici esistenti di differentissimo tipo; a me personalmente interessa un certo cinema e l'impiego di certi mezzi tecnici.

D. (FERNALDO DI GIAMMATTEO): *Per poter discutere proficuamente, bisognerebbe poter formulare domande molto lunghe ed argomentate, ma la necessità di servirsi di un traduttore, mentre rende complicata la manifestazione del pensiero, costringe ad una sintesi, che è spesso impossibile o quasi. Ciò premesso, mi sembra molto importante quel che diceva poco fa Kalatozov perché indica che anche nell'Unione Sovietica si sta diffondendo un atteggiamento nei confronti della realtà, che avvicina il cinema sovietico ad un certo cinema che è ormai diffuso da parecchi anni in Occidente. Kalatozov ha ricordato giusta-*

mente l'importanza che ha avuto Dziga Vertov come precursore di questo tipo di cinema, ma ho notato che ne ha fatto soprattutto una questione di tecnica, e poiché secondo me non è solo una questione di tecnica, ma è il punto essenziale del problema, per questa ragione vorrei rivolgermi al critico Karaganov, capo della delegazione. Quando ci si pone davanti alla realtà cercando di eliminare il più possibile il diaframma, il muro della tecnica, cercando addirittura una tecnica che non dia fastidio, che non dia impaccio, si tende anche — e qui non è soltanto una questione di tecnica — a considerare il cinema cosa completamente diversa da quel che era stato fino a ieri. In passato si costruiva drammaticamente secondo regole drammaturgiche molto precise, una ben definita storia della quale si volevano ricavare alcuni significati, una storia che aveva un suo messaggio. Oggi, invece, abolendo il più possibile la barriera della tecnica, si cerca di saltare addosso all'uomo in modo — se si può dire così — da farlo confessare il più possibile, si cerca di estrarre da lui l'atteggiamento più autentico nei confronti del mondo e cioè l'atteggiamento più bruto, più semplice, più immediato, direi quasi meno ideologico; ecco, quello che si manifesta nei contatti con la vita comune di tutti i giorni. Ora io vorrei sapere appunto dal capo della delegazione qual è l'atteggiamento — diciamo così — della cultura cinematografica sovietica davanti a questo problema che secondo me è fondamentale oggi e che non è soltanto di natura tecnica, evidentemente.

R. (KARAGANOV): Non so se poi mi si darà di nuovo la parola, perciò vorrei approfittare dell'occasione per entrare in polemica con Kalatozov. Molti artisti amano portare il loro pensiero al paradosso; l'ha fatto anche Kalatozov nelle sue critiche alla nostra critica, ma parlandovi ha nascosto il fatto che, nonostante tutto, lui legge le nostre critiche. In aereo mi ha detto molto esattamente quale di noi critici abbia del talento e quale invece sia un incapace. Evidentemente legge. E penso che per rispondere a Di Giammatteo noi dovremo porre bene la questione perché la sua domanda si rivolge sia al pensiero teorico che all'attività artistica. Penso personalmente che la tendenza di cui ha parlato Di Giammatteo sia una delle tendenze cinematografiche moderne, una fra le tante e non la caratteristica onnicomprensiva della cinematografia contemporanea. Per me sono film moderni — se lo sono realmente — sia i film di Antonioni sia i film aspramente drammatici incentrati su un soggetto come *Seven Days in May* (7 giorni a maggio), *The Best Man* (L'amaro sapore del potere), *Dr. Strangelove* (Il dottor Stranamore) e penso che se approfondiamo la questione del rapporto fra cinema e spettatore non dobbiamo porci lo scopo di seppellire, ma al contrario, di sviluppare ulteriormente anche quella cinematografia che si fonda sullo sviluppo della drammaturgia cinematografica. Personalmente se devo parlare dei miei gusti este-

tici, debbo dire che la mia preferenza va ai film fondati su una moderna drammaturgia, insisto sul moderno. Il divorzio fra cinematografia e drammaturgia può forse dare libertà all'artista nel cogliere singoli dettagli, singoli momenti del flusso della vita, ma trascurando la drammaturgia la cinematografia può subire una grave perdita poiché questa rappresenta nel film un elemento che vivifica permettendo di esaminare la vita nella tensione delle sue contraddizioni, nei contrasti dei caratteri. Perciò, secondo me, il problema della drammaturgia e del soggetto del film non è un problema di ieri ma di oggi e anche di domani.

D. (GIULIO CESARE CASTELLO): *Desidero sapere come nell'Unione Sovietica il pubblico è informato, diciamo, giorno per giorno, sui film che escono. Se non erro non esiste una critica « quotidiana » come da noi nell'Unione Sovietica e vorrei quindi sapere in che modo i quotidiani sovietici si occupano del cinema e come il pubblico reagisce a questi orientamenti che vengono dati dalla critica.*

R. (KARAGANOV): Da noi si pubblicano molti articoli di critica non soltanto nelle riviste specializzate e nei quotidiani come « Literaturnaia Gazeta » o « Sovietsky Cultura » ma anche in quotidiani di profilo generale come la « Pravda », le « Izvestia » ecc., ma riteniamo che ci sia una profonda e deplorevole differenza di livello fra la critica che appare sulle riviste e sui quotidiani specializzati e quella invece che si ha nella stampa generale. Nella stampa di profilo generale le recensioni sono spesso superficiali: si racconta il soggetto del film e si dà un breve commento. In considerazione di questo stato di fatto, noi ci proponiamo adesso il compito di elevare il livello del pensiero cinematografico nelle pubblicazioni periodiche e quotidiane di carattere generale, facendo sì che anche questi organi di stampa esaminino la cinematografia in modo approfondito proprio allo scopo di elevare il gusto cinematografico dello spettatore. Che cosa si fa praticamente a tal fine? Non si tratta soltanto del problema dei quotidiani. I nostri critici e studiosi di arte cinematografica stanno svolgendo un grande lavoro per raccogliere e pubblicare tutto l'archivio documenti dei nostri massimi cineasti. Molte di queste pubblicazioni si rivolgono non soltanto ai cineasti ma anche a un più vasto pubblico di amatori del cinema. Si sta pubblicando — già due volumi sono usciti — una raccolta in sei volumi delle opere di Ejženstejn, si prepara, per la prossima pubblicazione, una raccolta in quattro volumi degli scritti di Dovčenko e una

raccolta in due o tre volumi degli scritti di Pudovkin. È in composizione in tipografia un volume che raccoglie gli scritti di Dziga Vertov; è stato preparato per le stampe un volume che raccoglie gli scritti dei fratelli Vasiliev, gli autori di *Ciapaiev*; si scrivono numerose monografie, sia scientifiche sia divulgative, dedicate ai maggiori registi, scenaristi, attori sovietici; e si pubblicano sempre più sulla stampa non soltanto le recensioni dei film ma anche articoli specializzati e articoli polemici — ad esempio di due critici di parere diverso — in modo da contribuire all'approfondimento della percezione da parte dello spettatore. Vorrei menzionare tre problemi fra i molti che vengono ora trattati: uno è ad esempio il ruolo della drammaturgia, del soggetto, nella cinematografia contemporanea, un secondo problema è quello del rapporto film-spettatore. È nostra opinione che non soltanto da noi, ma anche in altri Paesi, in Italia in Francia ecc., escono molti film in cui l'autore sfrutta le abitudini del pubblico, film cioè del tipo cui lo spettatore è già abituato, e ci sono anche artisti — quelli che qui chiamereste artisti di avanguardia — che non di rado sembrano dimenticare l'esistenza dello spettatore. Si tratta di artisti nei cui film il rinnovamento del linguaggio cinematografico arriva al punto da provocare una certa rottura coi grandi strati, con le grandi masse degli spettatori. E allora sorge la questione: esiste una qualche legge della adattabilità razionale? Esiste una legge grazie alla quale l'artista pur tenendo conto delle abitudini del pubblico, possa in pari tempo farlo avanzare verso la comprensione di un linguaggio rinnovato della cinematografia? Il terzo problema che viene ora dibattuto è quello dell'eroe contemporaneo. Voi naturalmente sapete che negli anni del culto della personalità il modo in cui era risolto il problema del protagonista aveva aspetti rigidi, dogmatici, elementari; e come reazione a questo stato di cose, molti pensarono che per risolvere il problema bastasse abolire il protagonista. Invece per chi ha fede nella gente — diciamo — positiva, il problema dell'espressione dell'eroe, del personaggio positivo è un problema che naturalmente si pone e resta da risolvere specialmente in una situazione molto dinamica come è quella nostra. L'evoluzione del carattere umano nella nostra società è un fatto che avviene realmente e non si può essere artista veritiero se si trascura tale questione. Naturalmente i nostri critici si occupano anche di altri problemi come il rinnovamento del linguaggio, i nuovi mezzi espressivi ecc. ma questi sono i tre problemi essenziali.

D. (CASTELLO): *Vorrei avere qualche elemento di risposta circa la seconda parte della domanda e cioè in che misura il pubblico accetta i consigli della critica e segue la critica.*

R. (KARAGANOV): Il pubblico è differenziato nel suo atteggiamento verso la critica. Posso però dire che ogni giorno enormi pacchi di lettere pervengono ai quotidiani, molti spettatori entrano così in discussione con noi e posso dire che la discussione aperta con gli autori di queste lettere è diventata parte integrante del lavoro di molti critici. Penso che attualmente stia crescendo l'influsso della critica sul pubblico; lo dimostra un semplice fatto: da noi, nell'Associazione dei cineasti sovietici, c'è un ufficio per la propaganda della cinematografia sovietica; ebbene, questo ufficio riceve domande, richieste di conferenzieri, di critici che si rechino a discutere nelle varie zone del Paese tre volte di più di quanto non sia in grado di soddisfare. Non abbiamo tanti critici da poter mandare in tutte le città, in tutti i villaggi nei quali vogliono ascoltarli e discutere con loro.

D. (ALBERTO SEVERI): *Mi scuso se insisto sulla domanda che precedentemente è già stata posta da Greco e dal prof. Montesanti, ma per me è estremamente interessante. Mi rivolgo in questo momento al capo della delegazione perché forse, per il lavoro che svolge, può essere un po' il termometro della situazione culturale sovietica, cioè del movimento dell'estetica sovietica, dell'estetica marxista che, sciolta finalmente da quel realismo socialista la cui stretta osservanza aveva provocato certe confezioni grandiose e certi lavori alienati massificati, ci ha dato delle nuove opere e ci ha dato una nuova visione, un nuovo modo di considerare il mondo. Ora io vorrei sapere, tenute presenti queste nuove dimensioni culturali e questa nuova formulazione critica, qual'è la vostra posizione culturale davanti a due uomini come Antonioni e Fellini che rappresentano sì, evidentemente, un particolare tipo di talento ma rappresentano anche nel mondo occidentale una corrente e una tendenza artistica.*

R. (KARAGANOV): Ritengo che, nel caso di *8 ½*, siano stati particolarmente sensibili al fascino del film gli ambienti cinematografici mentre una certa complicazione di linguaggio propria del film di Fellini impedisce forse a molti spettatori di compartecipare al dramma dell'artista.

Apprezzo moltissimo il genio artistico di Antonioni, in particolare mi ha fatto una grande impressione il suo ultimo film. È sorprendente come egli abbia saputo usare il colore per sottolineare quei motivi che aveva già espresso e che conoscevamo già dai suoi film precedenti.

Ma, pur apprezzando altamente Antonioni, trovo che nella sua attività di regista ci sia una certa monotonia, una certa identità di situazioni, una costanza di tono, mentre — mi sembra — nella vita ci siano più contraddizioni, più diversità e anche più ragioni di sperare di quel che non compare nei film di Antonioni.

D. (SEVERI): *Vorrei sapere da Rokpelnis, uomo di teatro e di cinema, quali sono le relazioni che intercorrono fra spettacolo teatrale e spettacolo cinematografico in Russia, dato che nelle pubblicazioni si legge che il pubblico frequenta molto sia le sale teatrali come quelle cinematografiche.*

R. (ROKPELNIS): Nell'Unione Sovietica i rapporti fra cinematografia e teatro sono buoni. Essi hanno innanzitutto un punto di contatto nella persona dell'attore. Tutta una serie dei maggiori attori teatrali dell'URSS sono anche fra i maggiori artisti cinematografici. Nell'Istituto Statale di Cinematografia c'è una sezione che si occupa della preparazione degli attori cinematografici ma molti di questi poi lavorano anche come attori di teatro. A volte forse viene posto il problema che la pratica teatrale dell'attore impedisce di lavorare nel cinema, ma pensiamo che sia giusta la tesi che è stata espressa qui dal Direttore Fioravanti sul fatto che le due attività non si escludono perché si tratta di un'arte unitaria. Ad esempio, attualmente lavora in teatro un'attrice cinematografica, la Ritenberg, che ha ricevuto la coppa Volpi per la sua interpretazione nel film *Malva*. Naturalmente per quanto riguarda il pubblico le presenze al cinema si contano a milioni, a miliardi, e nel complesso sono molto più numerose che non le presenze al teatro. Però i teatri sono sempre pieni ed è sempre molto difficile trovare biglietti per i buoni spettacoli, per cui si può affermare che i successi della cinematografia non sono stati un ostacolo per la popolarità del teatro. Nell'URSS sono abbastanza numerosi gli scenaristi cinematografici che si occupano soltanto di scenari cinematografici ma molto spesso avviene che gli scenari cinematografici vengano scritti da drammaturghi teatrali. Ad esempio in Lettonia avviene quasi sempre che lo scenarista cinematografico sia nello stesso tempo un drammaturgo teatrale.

D. (QUARZELL ULV): *Signor Kalatozov, lei considera l'ambiente, l'atmosfera, i personaggi di* Deserto rosso *come la conseguenza dell'industrializzazione? E pensa che analoghe conseguenze psicologiche e culturali possano essere prodotte dall'industrializzazione nel suo Paese?*

R. (KALATOZOV): La concezione che Antonioni ha della realtà umana, io non la condivido. Il nostro ideale della vita, quello per il quale noi lavoriamo anche come artisti, è di rendere l'uomo felice e se il risultato di tutti i nostri sforzi fosse alla fine quello stesso che vediamo nel film di Antonioni, allora in questo caso forse saremmo noi stessi a far saltare per aria tutta l'industria. Noi — ripeto — vogliamo l'uomo felice e per questo creiamo l'arte e per questo andiamo avanti nella vita. Abbiamo avuto una conversazione molto interessante con Antonioni che ha detto che nell'ambiente in cui vive, la realtà che lo circonda gli appare proprio così. Da ciò, la sua concezione del mondo, e anche se ne è molto rattristato, non vede il modo di uscirne. Voglio ripetere ancora una volta che se lo scopo della nostra vita fosse quello cui è pervenuto Antonioni, io sarei il primo a buttare una bomba nelle fabbriche.

D. (RENATO MAY): *Mi proponevo di fare una domanda alla quale mi sembra abbia in parte già risposto il capo della delegazione, ma comunque insisterò in quanto vorrei una risposta più precisa e più specifica. In periodo stalinista due fra i maggiori teorici del cinema mondiale, Pudovkin ed Ejženstejn, furono giudicati piuttosto severamente e, in particolare, Pudovkin fu costretto ad un'autocritica che credo egli accettò malvolentieri, riconoscendo tuttavia di aver peccato di formalismo nella formulazione delle sue teorie. Ora desidererei sapere quale sia oggi il peso dei grandi teorici, dei classici della teorica cinematografica specie nella didattica del film cioè nell'Istituto di cinematografia di Mosca. La pubblicazione delle opere omnia di Ejženstejn, di Pudovkin ecc. mi sembra sia come aver aperto le porte di un museo di un grande artista, di un grande pittore. Perciò, tenuto conto di questa maggiore conoscenza di tutto il pensiero di questi grandi teorici e realizzatori, desidererei sapere se queste loro teorie hanno avuto uno sviluppo e in che direzione dato anche che Ejženstejn e Pudovkin teorizzavano in un momento in cui non esisteva il grande schermo, né il cinemascope, non esistevano le nuove tecniche e il problema del colore — se non così, come finestra aperta verso l'avvenire — non si ponevano i problemi di rapporti di linguaggio fra cinema e televisione. Quindi se questa rivalutazione c'è stata è lecito domandarsi se esistano nuovi sviluppi nella linea dei grandi teorici, ovvero se il pensiero di questi ultimi non sia considerato quale patrimonio acquisito o forse cristallizzato e che diversi siano gli indirizzi della ricerca teorica attuale.*

R. (KARAGANOV): Nel periodo staliniano alcune opere di Pudovkin e di Ejženstejn sono state severamente criticate ed alcune portare alle stelle; il clima non era così monotono come appare dalla domanda postami. Le prime opere di Pudovkin e di Ejženstejn furono pubblicate in quel periodo in volumi unici: adesso le libe-

riamo anche dalle limitazioni allora imposte e le vogliamo presentare in maniera completa a tutto il pubblico inserendovi anche le lezioni che dai due maestri furono tenute nell'Istituto Superiore di Cinematografia di Mosca. Si tratta, quindi, di riportare alla luce nel modo più creativo tutti gli insegnamenti di questi nostri maestri e non soltanto di conservarli in un museo. Io spero che anche voi riconosciate il valore di ciò che ci hanno lasciato Pudovkin ed Ejženstejn, la cui validità non vive soltanto nel passato ma anche nel secolo della televisione. Ed è per questa ragione che tutto il lavoro didattico dell'Istituto Superiore di Mosca si basa in prevalenza sullo studio delle opere di Pudovkin, di Ejženstejn, Dovčenko ecc.

D. (EDMO FENOGLIO): *Qual è la situazione, non tanto della televisione, quanto dello spettacolo televisivo nell'Unione Sovietica? E quali gli apporti che allo spettacolo televisivo dànno le altre forme spettacolari e specialmente il teatro e il cinema?*

R. (KARAGANOV): Questa è la domanda forse più difficile fra quelle che abbiamo ricevute, e la ragione è molto semplice: perché la televisione, anche nel nostro paese, è povera, ancora non si è sviluppata, sta cioè nel periodo dell'infanzia e, con la mancanza di autentica esperienza sono più che naturali tendenze monotone che vanno soltanto in una direzione giacché in molti spettacoli televisivi o telefilm non si va più avanti del puro racconto in forma spettacolare. Io sono convinto che non esiste ancora una forma di spettacolo televisivo nel quale sia stata realizzata la sintesi dell'arte cinematografica e dell'arte teatrale. Adesso tutti i nostri sforzi sono rivolti verso il raggiungimento di questo obbiettivo.

D. (GHENOV): *Desiderei sapere dal regista Kalatozov qualche indicazione sul suo metodo di lavoro e più precisamente se egli rispetta integralmente la sceneggiatura scritta da altri collaboratori, quanto tempo impiega nello studio della sceneggiatura e per la preparazione delle riprese, quali rapporti stabilisce con gli attori, se partecipa al montaggio del film, se dà indicazioni per il testo musicale, ecc.*

R. (KALATOZOV): Per rispondere alla domanda dovrei esporre tutto il mio metodo di lavoro e la cosa mi appare complessa e difficile anche perché dovrei fare un esame molto critico di tutta la mia attività di cineasta. Quindi mi limiterò a rispondere un po' per linee esterne, cioè descrivendo le operazioni che compio dal

momento in cui mi accingo a girare un film. Quando ricevo in mano la sceneggiatura preparata dal drammaturgo, dopo averla attentamente letta e studiata, io scrivo la mia sceneggiatura di regista, che però non è una sceneggiatura tecnica predisposta per agevolare le riprese, ma l'espressione del mio atteggiamento personale nei confronti del lavoro dello sceneggiatore, atteggiamento che si rivela, si chiarisce attraverso tutte le fasi preparatorie del film, ma che assume forme definitive — spesso addirittura trasformandosi — nella fase delle riprese quando cioè si viene a contatto con l'ambiente, con la natura, con le persone, con gli attori. Personalmente debbo dire che non mi attengo rigidamente alla sceneggiatura, anzi sono solito fare molte modifiche nel corso delle riprese. Altri miei colleghi seguono molto rigorosamente quanto sta scritto nella sceneggiatura. Il lavoro di preparazione è di circa quattro mesi; in questo periodo cerco di stabilire legami molto stretti con tutti i miei collaboratori, con l'operatore, con lo scenografo, con il costumista ecc. Con gli attori lavoro molto e dedico loro tutto il tempo possibile per studiare il testo, per fare le prove, cercando di stabilire con essi non solo un rapporto di collaborazione, ma anche e soprattutto vincoli di amicizia. Per quanto riguarda il montaggio io amo farlo da me.

(FIORAVANTI): *Ritengo doveroso fare una precisazione perché ho notato che nel corso della discussione è stato fatto rilevare con varie sfumature che i nostri amici sovietici avrebbero manifestato il loro interesse solo per alcuni registi e per certe tendenze artistiche. Debbo precisare che la delegazione sovietica appena giunta a Roma mi ha chiesto di prendere contatti con tutte le tendenze del cinema italiano e specialmente con De Sica, Zavattini, Germi, Loy, Rosi ecc. È avvenuto che fra tutti, nel corso della settimana, si siano trovati presenti a Roma, e per di più impegnati in teatro di posa, Fellini ed Antonioni che sono stati lietissimi di incontrarsi con i nostri ospiti sovietici. Non si è trattato quindi di una scelta, ma solo di una fortunata circostanza. D'altra parte io credo che sia Fellini — premiato lo scorso anno al Festival di Mosca — che Antonioni ben meritino l'interesse dei nostri colleghi sovietici. Ciò detto passiamo ai saluti di commiato, che non sono però una formalità. Io credo di poter interpretare i vostri sentimenti, incaricando i nostri amici di portare il nostro cordiale saluto all'Istituto Superiore di Mosca, prima scuola nel mondo per la formazione di professionisti del cinema, ai dirigenti, agli insegnanti, agli studenti di quella gloriosa scuola; a tutti i componenti dell'Unione dei Cineasti dell'URSS, molti dei quali mi onorano della loro stima ed amicizia, e con i quali i nostri contatti sono proficui, frequenti e di antica data; a tutte le persone con le quali abbiamo lavorato nei nostri periodici incontri di Roma, di Mosca, di Varsavia, di Parigi. Al cinema sovietico noi auguriamo sempre più splendidi suc-*

cessi per lo sforzo che compie ogni giorno sulla via della ricerca artistica e per la incomparabile tradizione che ha nel suo recentissimo passato. Ai nostri amici, qui presenti, io rivolgo anche a vostro nome il più vivo ringraziamento per la partecipazione all'incontro di oggi e a quelli dei giorni scorsi, nella speranza che del soggiorno romano e di noi tutti conservino un lungo e piacevole ricordo. Desidero anche dire che li abbiamo accolti con grande spirito di amicizia e che ci siamo adoperati in tutti i modi per facilitare incontri e contatti al più alto livello professionale e culturale. Con un sincero « arrivederci », auguriamo ai nostri ospiti un felice viaggio di ritorno a Mosca (1).

(1) Questa conversazione ha avuto luogo, sotto la direzione del dott. Leonardo Fioravanti, in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 10 dicembre 1964. Trascriviamo fedelmente, salvo gli inevitabili adattamenti di forma, dalla registrazione su nastro magnetico. Ha curato il testo Lodoletta Lupo.

Note

Chaplin : un monumento a se stesso

Un monumento eretto a se stesso potrebbe essere definita l'autobiografia (1) *che Charles S. Chaplin ha dato alle stampe contemporaneamente in tutto il mondo. Benché si sussurri che nientemeno che Graham Greene, direttore editoriale della casa inglese che ha per prima commissionato il libro, abbia messo le mani nella stesura, sembra indubbio che il libro è farina del sacco di Chaplin, scritto di pugno suo: e che se qualche intervento c'è stato non è andato oltre le normali regole dell'« editing »: qualche taglio, qualche aggiustata qua e là.*

In riposo dal tempo di A King in New York (*Un re a New York*), *che è ormai vecchio di alcuni anni, il « numero uno » del cinema per antonomasia ci ha dunque regalato i suoi preziosissimi ricordi: ma, conoscendo la vitalità dell'uomo, ci auguriamo che ci dia ancora qualche film, anche solo come regista.*

« La mia autobiografia » (quel « mia » è anche nell'originale, e non si capisce bene come un'autobiografia possa non essere « sua », cioè del suo autore) è, diciamolo subito, un libro fondamentale, che offre molte informazioni di prima mano e chiarisce soprattutto molti aspetti ignoti o poco noti degli anni dell'infanzia e dei primi esordi artistici. È anche, però, un libro che delude per tutto quello che ci si aspettava e che vi manca, sostituito da pagine e pagine di cui avremmo fatto volentieri a meno, fondate su una minuta anneddotica legata ad aspetti marginali ed irrilevanti della vita di Chaplin.

È stato osservato che il creatore di « Charlie » è uno dei pochi uomini che esibisce senza pudore il suo successo e ne è pago e felice. Giunto a tarda età in perfetta salute fisica e spirituale, circondato da una numerosa famiglia molto legata, con a fianco una moglie giovane ed intelligente, economicamente sicuro, accolto ovunque come uno dei pochi autentici poeti del cinema, Chaplin ha tutti i diritti di essere soddisfatto della sua esistenza. Tuttavia non è che quel che ha avuto sia frutto di circostanze straordinarie indipendenti dai suoi meriti o di qualche mirabolante eredità piovutagli addosso all'improvviso; egli

---

(1) Charles Chaplin: *La mia autobiografia,* trad. italiana di Vincenzo Mantovani da « My Autobiography », Milano, Arnoldo Mondadori ed., coll. « Le scie », 1964.

è Charlie Chaplin, come Picasso è Picasso: è, cioè, un « unicum ». Non un comico, ma « il » comico, non un regista-attore, ma « il » cineasta completo per eccellenza. Orbene, a tutti noi interessava poter penetrare oltre la cortina dell'aneddotica, della facciata tutto sommata abbastanza nota, per entrare nell'intimo del Chaplin artista, capirne le radici del mondo poetico, seguirne il travaglio dell'ispirazione, partecipare retrospettivamente alla faticosa e contrastata nascita delle sue opere. Le memorie dei grandi uomini, in qualsiasi campo, hanno sempre dato questo: appunti, riflessioni, anche indiscrezioni, naturalmente, ma su un certo piano. Invece, come abbiamo detto in principio, Chaplin ha costruito, con il libro, un monumento a se stesso, compiendo un atto di vanità: nelle sue pagine, al posto della storia di un artista o di un uomo, c'è la storia d'una carriera fortunata. Larghissimo posto è dato alla descrizione dei suoi contatti con i « businessmen » del cinema e della sua abilità a strappare loro contratti sempre più favolosi; pagine e pagine mettono in luce le sue conoscenze intime e meno intime con i grandi della terra, da Churchill a Gandhi a Einstein, mentre poco si cura dell'ambiente di Hollywood, che risulta ristretto ai cari amici Douglas Fairbanks e Mary Pickford oltreché al magnate della stampa Hearst e alla sua amica Marion Davies. Non mancano, ancora, molte pagine sul suo divismo: accoglienze trionfali della folla qua e là, onorificenze, premi vari eccetera. Chaplin è onesto nel riconoscere i suoi lati deboli: come quando ricorda d'essersi recato a Parigi ad uno spettacolo di gala in suo onore mettendo come condizione di ricevere una onorificenza dal governo francese. Ma, insomma, questa è la parte più caduca della vicenda umana di Chaplin, quella che resisterà meno al ricordo. Anche sulla sua vita privata, sugli aspetti umani e sentimentali, sulla sua turbinosa vita amorosa, il libro tace o dice il meno possibile, in ogni caso ciò che è già di dominio pubblico. Salta fuori, qui, la componente « vittoriana » del personaggio, che rispetta fino in fondo la sua « privacy ». Racconta, invece, qualche sua occasionale avventura galante, ma polemicamente afferma che il sesso non è mai stata la cosa più importante nella sua vita e che sempre ha dato il primo posto agli interessi spirituali. Comunque, egli si dimostra molto cavalleresco verso le donne, anche verso quelle, come Mildred Harris, che lo rovinarono con campagne diffamatorie. Genuino, in questo estremo pudore dei sentimenti, il vero canto d'amore che egli intona ad Oona ogni volta che gli tocca di citarla ed in particolare alla fine del libro.

Il ritratto d'uomo che vien fuori da queste pagine è quello d'un tenace artigiano dello spettacolo (cioè al di sotto di quello che egli realmente è) che sa bene quello che vuole e perciò è disposto a lottare contro il mondo intero pur di tener fede al suo ideale di cinema; d'un « liberal » nel senso americano del termine, cioè un conservatore illuminato, disposto a simpatizzare col socialismo, pronto ad accendersi d'entusiasmo per le rivoluzioni comuniste, ma amico dei duchi di Windsor, di Churchill e della società « di ieri » più rappresentativa, oltreché personalmente incline agli affari e dunque ad una dimensione « capitalistica » del suo lavoro; d'un raffinato signore, infine, che ama la quiete della vita famigliare e la frequentazione di pochi, scelti amici, e si tiene fuori dei circoli mondani rumorosi della gente di Hollywood.

Quanto egli scrive sulla propria infanzia ed adolescenza negli « slums » di Londra è la parte più felice — ed anche meglio scritta — del libro: ne risulta un credibile e sofferto quadro d'ambiente, in cui campeggia la figura della ma-

dre, debole di mente e povera dopo una giovinezza di agiatezza economica e di successi teatrali, tradita ed abbandonata dal marito (al padre, artista di varietà piuttosto noto, Chaplin dedica poco spazio e poco affetto). Si diceva più sopra del singolare amore che quest'uomo chiuso e schivo mostra per la moglie: un altro affetto, oltre a quello profondo per la madre, è per il fratello, Sidney. La sua figura ha un bel rilievo, e Chaplin vi torna a più riprese: prima, Sidney, maggiore di Charlie, fa a questi da padre e, esordendo prima di lui sulle scene, da guida artistica; poi, quando Charlie, già famoso, abbandona Sennett, procura a Sidney una scrittura perché divenga presso Sennett il primo attor comico al posto suo; ed infine, Sidney si ritira dalla vita artistica e si dedica interamente al fratello come suo agente ed amministratore.

Ma, a prescindere dall'interesse biografico e umano di questo o quel capitolo, qual è il contributo dell'autobiografia alla storia del cinema? Diremmo che è essenziale nel dare per la prima volta un panorama esauriente (e documentato con date e riferimenti precisi) sugli anni pre-cinematografici di Chaplin. Esso sfata molte leggende, ad esempio quella dell'apprendistato circense: Chaplin non ha mai calcato la pista d'un circo ed i suoi maestri erano comici-fantasisti del « vaudeville », dallo stile ben diverso da quello dei « clowns » del circo equestre. Il suo primo esordio fu bambino come uno degli « Eight Lancashire Lads », un complessino di bambini che danzavano e facevano i mimi nei « music halls » e che, nella settimana natalizia, salivano ai fastigi dell'Hippodrome, un enorme teatro di varietà che aveva anche una pista di circo. Questo, per poco tempo e a otto anni, è l'unico, irrilevante contatto di Chaplin col mondo del circo: e del resto, gli « Eight Lancashire Lads » si esibirono colà in un altro genere tipicamente inglese, la pantomima (« Cenerentola »).

Un elemento inedito, ci sembra, della formazione artistica di Chaplin attore è il fatto che egli fu da ragazzo per un tempo abbastanza lungo attore di prosa in una compagnia di primissimo piano, quella di Sir William Gillette. In realtà, egli era stato inizialmente scritturato da H.A. Saintsbury, che rappresentava in Inghilterra « Sherlock Holmes », il dramma poliziesco che Gillette aveva scritto prendendo spunto da Conan Doyle e che, cucito sulla propria misura, aveva riportato un eccezionale successo a Broadway (fu più tardi ridotto anche per lo schermo, con Basil Rathbone nei panni di Holmes). Ebbene, il giovane Chaplin — quindici anni — fu Billie, il ragazzo collaboratore del poliziotto, una delle parti di maggior rilievo. Fu inoltre Sammy, altra parte di buon rilievo, in un dramma scritto dallo stesso Saintsbury, « Jim, the Romance of a Cockney ». Il dramma fece fiasco, e l'attore lo rimpiazzò subito col collaudato « Holmes », ma intanto era servito a far notare il giovane Chaplin, a cui dedicò alcune righe elogiative il critico del « London Topical Times ». Quando la compagnia di Gillette e Marie Doro venne in « tournée » a Londra, Chaplin fu scritturato per essere Billie in una parodia dell'« Holmes », « The Painful Predicament of Sherlock Holmes », a tre soli personaggi, il poliziotto (William Gillette), il suo valletto Billie (Charlie Chaplin) e una pazza (Irene Vanbrugh). Fu inoltre lo stesso personaggio nel dramma vero e proprio, che si replicò a lungo a Londra, con uno spettacolo dato anche alla presenza della regina Alessandra e del re di Grecia. È vero che Gillette era un attore « mattatore » di vecchia scuola. Quanto al suo lavoro più noto, che è appunto il « Sherlock Holmes », John Dickson Carr nella sua biografia di Arthur Conan Doyle

ricorda che lo scrittore considerava quella commedia un vero tradimento del suo personaggio, ad uso e consumo dell'esibizione dell'attore. Comunque sia, Gillette (giudicandolo col gusto di allora, in cui va collocato) è una figura autorevolissima del teatro americano di quel tempo e nella collaborazione con lui, e con Saintsbury, Chaplin deve aver imparato molto, almeno di tecnica della recitazione; un'esperienza, in ogni caso, per la quale gli altri comici in genere non passano.

Nell'esposizione dei molti numeri in cui si esibì giovanotto nei varietà inglesi, prende spazio il suo lavoro per Fred Karno. Anche su Karno, finora, non s'era detto molto, in rapporto a Chaplin: solo, più o meno, che era il titolare della compagnia di varietà con cui il comico sbarcò in America. Dalla lettura del capitolo che gli è dedicato, si deduce invece che il contributo di Karno alla definitiva formazione artistica di Chaplin dovette essere importante. Egli era un piccolo Ziegfeld del varietà inglese, con diverse compagnie in esercizio contemporaneamente, e la fama necessaria per portarle in « tournée » anche all'estero. Nel 1909, ad esempio, Chaplin recitò, con la compagnia Karno, a Parigi alle Folies Bergère. Anche questo è un fatto poco noto, benché ne avesse già accennato Robert Baral nel suo libro « Revue. A Nostalgic Reprise of the Great Broadway Period » (New York, 1962).

Uno studio che sarebbe da fare è sulle eventuali derivazioni di alcune comiche di Chaplin dagli « sketches » interpretati per Karno. Uno di essi, ad esempio, si intitolava « Skating », e potrebbe aver contenuto « in nuce » gli elementi di The Rink *(Charlot pattinatore, 1916). È strano che, dilungandosi a parlare del suo lavoro con Karno, Chaplin non citi mai Stan Laurel, che appare soltanto in una foto fra le tante che illustrano il libro. E sì che Laurel era amico di Chaplin e, a quanto dichiarò in una intervista a « Films in Review », ne fu anche la « spalla ». Nella prima settimana della « tournée » in America Chaplin si trovò a recitare in un programma che comprendeva anche il numero di Gus Edwards « Gus Edwards' School Days », con la « troupe » di ragazzi di cui faceva parte Julius Marx, il futuro Groucho, il quale ricorda in « Life with Groucho » (New York, 1954) l'incontro con Chaplin, schizzandone anche un saporito ritrattino.*

Allo storico del cinema interessano tutte le pagine dedicate ai primi passi nel cinema di Chaplin con Mack Sennett: egli ricorda con affetto l'uomo e ne apprezza le doti di produttore, ma è inflessibile nella polemica contro la sua concezione del cinema comico, che finiva per livellare tutti gli attori, impostando centinaia di farse sempre sul medesimo schema e realizzandole alla svelta. Il capitolo X°, che narra appunto la vita di Chaplin mentre era sotto contratto alla Keystone, è l'unico in cui egli ci dia conto di sé come autore, delle sue idee, dei suoi progetti, del suo metodo di lavorazione, delle sue amarezze e delle sue vittorie. Qualcosa del genere si ritrova anche nel capitolo successivo, sul suo lavoro alla Essanay, ma già l'aneddotica prende il sopravvento. Comunque, non manca qualche giudizio graffiante sul cinema dell'epoca, ad esempio la veloce e definitiva stroncatura di De Mille (« ebbe un inizio molto promettente con The Whispering Chorus *e una versione della* Carmen, *ma dopo* Male and Female *la sua opera non andò mai oltre la camicia da notte e il budoir », pag. 209). Al capitolo XII°, dedicato al periodo Mutual, sorvola su un'opera importante come* Easy Street *(La strada della paura, 1917), citata solo per un curioso inci-*

dente di lavorazione: eppure è il film che più di ogni altro riporta all'ambiente degli « slums » e ripercorre l'itinerario sentimentale della sua infanzia londinese. Anche The Immigrant *è frettolosamente citato, mentre invece si dilunga sulla visita ai suoi studi di alcuni illustri musicisti e del ballerino Nižinskij o sulla conoscenza con il decano del teatro inglese Sir Herbert Emerson. È un po' lo schema che si ripeterà anche nelle pagine seguenti: la sua esistenza sembra, a leggerle, aver avuto i suoi momenti essenziali nell'incontro con persone illustri e famose, mentre i film passano in secondo piano. Una maggiore attenzione egli riserva a* A Dog's Life *(Vita da cani) e a* Shoulder Arms *(Charlot soldato), oltreché, naturalmente, a* The Kid *(Il monello, 1921). Invece, molto rilievo egli dedica ai film del periodo sonoro, salvo l'ultimo,* A King in New York, *che è completamente ignorato, malgrado l'importanza che la materia di esso ha nella biografia di Chaplin; il che suscita la nostra curiosità di saperne di più sull'argomento.*

Nel bene e nel male, il libro è utile; anche le sue lacune dovrebbero essere stimolanti. Benché siano passati più di dieci anni da quando Glauco Viazzi ci additò con lucida esposizione le lacune della storiografia chapliniana, troppi degli spunti da lui suggeriti sono rimasti lettera morta. Chaplin merita, per quel che ci ha dato, che si riprenda a lavorare su di lui, fuor dell'encomiastica e della retorica.

ERNESTO G. LAURA

Cinema d'amatore 1964

Non essendo stati presenti al XV Concorso nazionale di Montecatini svoltosi l'estate scorsa, non ci è stato possibile tracciare per il 1964 il consueto consuntivo di un anno di attività dei cineamatori italiani. Avendo però assistito successivamente a due manifestazioni analoghe — il II Concorso nazionale di Carrara (ottobre) e il XVII Festival internazionale di Salerno (dicembre) — che riproponevano all'attenzione delle giurie gran parte degli stessi lavori (e probabilmente i migliori) già passati al vaglio di Montecatini, ci è reso possibile ora rimediare abbastanza agevolmente a quella deficienza. Ci sentiamo, oltre tutto, quasi in dovere di farlo in virtù di taluni esiti considerevoli che non meritano di passare del tutto sotto silenzio, testimoniando essi un'ulteriore tappa di quel progressivo accostamento alle ragioni della cultura che si è andato manifestando nel corso degli ultimi anni nel settore del formato ridotto.

La massa di coloro che si dedicano a questa attività rimane pur sempre la stessa. Non si può dire che essa riesca a far tesoro dell'inestimabile privilegio che può godere rispetto ai cineasti professionisti operando con assoluta libertà d'intenti, svincolata da ogni esigenza che non sia quella di obbedire a personali interessi espressivi. Tale libertà si traduce ancora troppo spesso in vieti tentativi accademici, in riecheggiamenti inautentici di temi e motivi suggeriti dal cinema professionale; quando non si esplica più semplicemente nello sfogo incontrollato di espedienti tecnicistici. Ma c'è anche chi dalla massa si distingue dando

prova di matura sensibilità, di coscienza culturale, di presenza viva alle istanze del nostro tempo. Due sono i cineamatori che nel 1964, unitamente ad una sicura dimestichezza col mezzo espressivo, hanno dato prova di interessi autentici. Ci riferiamo al bresciano Franco Piavoli e al napoletano Adamo Vergine.

Piavoli non è nuovo alle prove di maturità. Egli ha meritato per due anni consecutivi il Gran Trofeo FEDIC con i documentari Domenica sera *(1962) ed* Emigranti *(1963), i cui valori di acuta penetrazione di talune realtà umane e sociali avemmo già occasione di sottolineare.* Evasi, *suo più recente lavoro, non solo ribadisce quegli interessi, ma anche porta avanti il discorso illuminandolo di luce nuova per un accentuato senso di desolazione e di angoscia che l'autore è riuscito ad esprimere al cospetto di un fenomeno di costume soltanto apparentemente banale. L'umanità questa volta riguardata, in maniera aggressiva e agghiacciante, dall'obbiettivo di Piavoli è quella costituita da una folla di tifosi che assiste ad una partita di calcio: dal momento in cui essa si dispone sulle gradinate dello stadio al suo progressivo alienarsi seguendo le fasi del gioco, fino al culminare di passioni incontrollate che esplodono in una rissa furibonda. Fin qui il film, che si avvale esclusivamente di primi piani (non si vede mai il campo di giuoco, le fasi della partita essendo riflesse sulle espressioni degli spettatori), segue una costruzione ritmica sempre più stretta che tiene conto sia della durata delle singole inquadrature sia della loro intensità. Segue quindi una « censura » (un « totale » dall'alto della folla che lentamente lascia lo stadio) la quale introduce una breve serie di « piani », liberamente scelti nel contesto stesso dell'ambiente (i numeri d'ordine delle scalee deserte, la cartaccia mossa dal vento, i piccoli falò, il profilo tenebroso della città in lontananza), che sono esplicite metafore del lucido giudizio dell'autore sulla realtà rappresentata. È evidente che il regista non si è limitato a cogliere la realtà nel suo confuso manifestarsi, ma che ha bensì operato delle scelte rigorose in funzione di una tesi prestabilita. Ha adattato, insomma, dati specifici di una realtà sfaccettata ad un suo particolare stato d'animo, al significato e al valore che egli intendeva ascrivere in partenza al manifestarsi di un fenomeno. Il film fa pensare a certi trattamenti della realtà in vista di un fine prestabilito, teorizzati da Dziga Vertov per il suo « Cine-occhio »; ma anche, specie tenendo conto della carica di sentimento che collega talune inquadrature (citiamo, per fare un esempio, il volto della bambina che, in contrappunto con l'orgasmo della folla, si distrae per osservare il passaggio di un aereoplano), a certe proposizioni di Ejzenštejn. I riferimenti possono apparire sproporzionati; ma chi conosce i documentari di Piavoli sa che, esclusa ogni comparazione di valori, il discorso è pertinente.*

Differente è l'impegno manifestato da Adamo Vergine nel suo film d'esordio Interno borghese. *Qui la matrice è letteraria, oltre che vincolata ad una tradizione non recente (si può pensare a certe pagine puntigliosamente descrittive della Serao); tuttavia essa appare notevolmente rielaborata e rinverdita da una sicura predisposizione al racconto per immagini secondo un gusto originale e moderno. Il film vuole essere uno « spaccato » di un antico caseggiato del vecchio centro di Napoli, ed in particolare di un nucleo famigliare piccolo-borghese che si ostina a mantenere in vita una stanca rispettabilità e una modesta agiatezza al prezzo di una grigia monotonia. Il riflesso di tale condizione è una giovane zitella precocemente sfiorita in sempre uguali abitudini*

domestiche e l'occasione al racconto è fornita da un pranzo pasquale, identico a tanti altri se non intervenisse a distrarlo l'annuncio della morte di una coinquilina. Attraverso il disegno psicologico della protagonista, ottenuto col soccorso di un monologo interiore in cui si manifestano flussi e riflussi della coscienza, attraverso la giusta dosatura dei dialoghi costituiti da ricorrenti e banali frasi fatte, e attraverso soprattutto l'ossessiva presenza di elementi descrittivi spesso rifrangentisi in iterazioni sia di situazioni che di inquadrature, il giovane regista è riuscito a dare notevoli dimensioni ed echi alla sua indagine sociale e a rivelare una sincera predisposizione al ritratto intimista.

Altri prodotti per qualche verso interessanti del più recente cineamatorismo italiano sono comunque di livello nettamente inferiore. Si può apprezzare l'impegno civile presente in Hitler ... lo conosco *di Sergio Micheli e Giovanni Parenti (CC. Viareggio), in* Pietà per i deboli *di Luigi Nucci (C.C. Firenze) e in* Fuoco d'agosto *di Eugenio Cagnacci e Giuseppe De Cesari (C.C. Viareggio); ma se ne deve anche rilevare l'evidente sproporzione tra le premesse ambiziose e la modestia dei risultati. In altri casi è soltanto un certo estro narrativo che sorregge situazioni e vicende altrimenti inautentiche (*La testa nella sabbia *del milanese Emilio Uberti) o ambigue (*Ultimo approdo *dello spezzino Carlo Giovannoni). Va lamentato anche che cineamatori di sperimentata maturità tecnica si balocchino in componimenti astrusi qual'è, per esempio,* Strada di sabbia *di Costantino Ceccarelli (C.C. Viareggio). Risultati di maggior rilievo si sono invece registrati ancora una volta nel campo documentaritico, che senza dubbio è più consono ai mezzi e alle possibilità del cinedilettante: uno dei saggi più ragguardevoli in tal senso è* Il ring *di Luigi Mochi (C.C. Montecatini), severa requisitoria contro i guasti del pugilato realizzata attraverso un abile montaggio di fotografie di cronaca.*

Si potrebbe continuare con la citazione di altri titoli e di altri nomi di cineamatori che, pur fra incertezze o intemperanze, dimostrano di aver qualcosa da dire; ma è soprattutto importante sottolineare che nell'ambito del formato ridotto si possono ormai raggiungere risultati come quelli di Piavoli e si possono affacciare promesse come quelle di Adamo Vergine. Pertanto sarebbe auspicabile che anche nei numerosi festival e concorsi nazionali riservati all'attività cineamatoriale si tenesse conto di questo raggiunto livello di maturità, per cui, nell'assegnazione dei premi, si cominciasse ad usare un diverso rigore, non più laurendo comunque il « meno peggio » di ciò che viene presentato, ma riservando i più ambiti riconoscimenti soltanto all'«optimum » che ormai i cineamatori, se provvisti di una certa dose di sensibilità confortata da un'opportuna coscienza culturale, sono in grado di raggiungere.

Bisogna, però, riconoscere che in questa direzione qualcosa si sta già facendo, e molto seriamente. Ci riferiamo al Concoro di Carrara dove, l'autunno scorso, ad una giuria presieduta da Guido Aristarco furono sottoposti in una sezione i film d'amatore italiani già vincitori negli ultimi cinque anni di primi o secondi premi in competizioni nazionali o internazionali, e in un'altra sezione tutti gli altri. Poiché per ogni sezione si faceva distinzione tra film a soggetto e documentari, quattro primi premi erano in palio; ma la giuria, adottando una volta tanto il medesimo rigore di una seria mostra d'arte, ritenne opportuno attribuirne uno soltanto (appunto al Piavoli quale autore dei documentari Emigranti *ed* Evasi*). Il verdetto apparve ai più impopolare; ma, dopo*

la sua lettura, la giuria stessa si mise a disposizione del pubblico, formato di cineamatori concorrenti e di semplici spettatori, per rendere ragione del proprio operato, e in linea di massima ottenne, nel dibattito seguitone, il riconoscimento della bontà del severo criterio adottato. Quello di Carrara ci sembra un esempio da imitare. Comunque, se sarà perseguito almeno nei successivi concorsi che si terranno nella medesima città, questi stessi costituiranno il più ambito banco di prova del più serio e impegnato cineamatorismo italiano.

LEONARDO AUTERA

Voci nuove per la montagna e l'esplorazione

Anche i Festivals « specializzati » — nella scia di quelli maggiori, ove sono certamente in campo interessi e giri economici ben più massicci — cominciano a denunciare una certa linea politica. Una politica culturale, s'intende, che individua però — e talora in misura sensibile — il frutto di esperienze, sulle prime, mandate avanti sul solo cavallo dell'entusiasmo.

Queste considerazioni valgono, in particolare, per la rassegna trentina « della montagna e dell'esplorazione » giunta nel '64 alla sua tredicesima edizione. Non pochi, quindi gli anni di vita, eppure oggi — più di un tempo — s'avverte la solerte volontà di un aggiornamento volto non tanto a dare una fisionomia sempre più qualificata alla manifestazione, quanto a strutturare un « incontro » che assolva, in eguale misura, a diversi intendimenti. Avendolo seguito sin dai primi passi — quando, in certo senso, si correva il rischio di essere fraintesi nella passione per un determinato argomento specifico e, di conseguenza, si poteva essere tacciati di sodalizio o di fanatismo — possiamo testimoniare che questo festival, nel giro di alcune gestioni, ha più volte mutato l'obiettivo finale.

Ad un iniziale fervore di ricerca, di recupero attento ed ordinato del molto materiale attinente la sola montagna (nei suoi molteplici aspetti), si affiancò quindi il dato esplorativo al fine di configurare un panorama annuale che potesse offrire varie e diverse ragioni di interesse, non esclusivamente specialistico. Sul tema dell'esplorazione — già ne scrivemmo — molto si discusse e non sempre in termini pacati. Non mancò, infatti, chi vide in questo affiancamento una sorta di tradimento, di non giustificata deviazione dagli scopi delle prime edizioni. Tra polemiche ed affannose ricerche di una formulazione, molto rigorosa, che potesse precludere l'inserimento nella manifestazione anche ad opera di pura evasione (i così detti « film di viaggio »), di tutto o « quasi tutto » riposo, si giunse ad un certo compromesso montagna-esplorazione che soddisfece più gli uomini del cinema che quelli delle cime. I soddisfacenti risultati di alcune annate fecero sì che gli scontri si placassero, almeno all'apparenza, e che la vita del Festival trascorresse abbastanza serena. Ma sotto covava il fuoco e quando alcuni « casi », indubbiamente estremi, ma pur sempre frutto della fusione, diedero lampante evidenza ai rischi che si potevano correre nella scia di una certa linea politica, la rabberciata frattura si manifestò nel suo forse insanabile dualismo.

Né converrà prendere posizione per l'una o l'altra parte. Non per una salomonica (ed ipocrita) evasione per la tangente, o per un éscamotage *di dubbio gusto, bensì perché, alla resa dei conti e delle esperienze, nel vero sono entrambi i partiti: se l'incontro riveste squisito carattere cinematografico è pur vero, però, che i motivi cui attinge non sono quelli spettacolari o mercantili, ma valgono come « parte » di un tutto incentrato sul tema alpinistico. Ed il dosarne le percentuali è comunque rischiosamente meschino.*

Lo scorso anno, con l'avvenuto cambio di direzione, il Festival sembrò riaccostarsi sensibilmente all'antico, tornare cioè a quella stretta collaborazione con il CAI (Club Alpino Italiano), che in parecchie edizioni era stata vantata più che sostanziata da prove convincenti. Chi conosce, anche superficialmente, l'ambiente alpinistico — e non solo quello nazionale, è evidente — non ignora la umorosa suscettibilità e la perdurante debolezza per polemiche che si trascinano nel tempo. Scherzosamente potremmo quasi cercare sulle cengie alpine la corrispondente delicatezza epidermica propria della proverbiale permalosità « scaligera ». In ogni caso, pur se questa ombrosità non si è interamente taciuta neppure in questa edizione con segni abbastanza chiari, il rassodato legame Trento-CAI s'è estrinsecato in forme diverse (la presenza, ad esempio, nella commissione di selezione del Festival di uno dei più appassionati e « polemici » componenti della commissione cinematografica dell'Ente alpinistico) tangibilmente indicate in quel passo della presentazione ufficiale della 13ª edizione in cui è detto che « dopo attenta riflessione, il Comitato Organizzatore, sentito l'alto parere della Commissione Cinematografica del Club Alpino Italiano, ha ritenuto opportuno di modificare alcuni articoli del regolamento del Concorso cinematografico ». Quest'anno, pertanto, fatto salvo il rispetto del tema, tutti i film accettati vengono ammessi al Concorso. Il Trofeo « Gran Premio Città di Trento » non è più riservato ai film in formato normale bensì esteso anche a quelli in formato ridotto 16 mm. Verrà quindi assegnato, senza alcuna eccezione, a quel film che possiederà le più elevate qualità artistiche e che meglio risponda ai valori umani e culturali cui il Festival si ispira. È stato inoltre istituito un premio per il miglior film alpinistico in formato ridotto 16 mm. Tale premio, intitolato al Club Alpino Italiano, costituisce un sostanziale riconoscimento ed incoraggiamento verso quegli autori « che, a prezzo di personali sacrifici e difficoltà, abbiano saputo documentare una spedizione od una impresa alpinistica ». E più oltre: « Il Comitato Organizzatore confida che le innovazioni anzidette si rivelino convenienti. Ritiene che possano dare senz'altro un nuovo indirizzo al Festival perché sono stato volute allo scopo di valorizzare sopra tutto il processo umano di creazione del documento cinematografico, ove si richiede particolare apporto personale, anziché il documento stesso ».

Mi sembra, quindi, non esistano dubbi circa il vigoroso colpo di timone dato alla rotta del Festival. E che, d'altro canto, non ci si possa opporre ad un così convinto richiamo agli iniziali proponimenti. Semmai, dobbiamo annotare quale corollario alla nuova linea la massiccia partecipazione del mondo alpinistico, italiano e straniero, non soltanto con scalatori ma con giornalisti, tecnici e studiosi, convenuti a Trento per alcune manifestazioni collegate a quella cinematografica: il « Congresso del Club Alpino Accademico Italiano », il « 2º Congresso delle guide alpine del Trentino », il « 6º Incontro Internazionale fra alpinisti particolarmente distintisi nella corrente annata e alpinisti

del passato ». Non ignorando la « 1ª Mostra filatelica di montagna e di esplorazione » e la « 5ª Biennale Internazionale fotografica di montagna ». E, per passare al cinema, la « Commemorazione del decennale della conquista del K 2 » celebrata con la presentazione di Italia K 2. *Questa ultima iniziativa (in certo senso doveva sostituire la tradizionale « retrospettiva » culturale) non è andata in porto nel migliore dei modi, ed è bene dirlo apertamente. Diversi fattori hanno contribuito a sminuirne il significato umano e sportivo: le polemiche sull'avvenimento ancora pervicaci con avvilenti strascichi giudiziari, la mancata presenza di quasi tutti i componenti la spedizione (conseguenza diretta del fatto precedente), le condizioni parecchio scadenti della copia 16 mm. presentata (quella appositamente stampata non è giunta per tempo) e, a conclusione, il fatto che la conquista del K 2 sarà « ufficialmente » celebrata dal CAI tra qualche tempo nella non nascosta speranza di appianare, una volta per tutte, le decennali dispute personali.*

* * *

Ed ora i film. Su 70 opere presentate la Commissione di scelta ne ha scartate 20 (altre 14 sono giunte fuori tempo massimo). Obiettivamente il metro di giudizio è parso parecchio (troppo) longanime anche se, nella nuova concezione, il largheggiare sottintende dare fiducia ad autori che con timide e buone intenzioni affrontano la cinepresa, estranei in tutto ad un qualsivoglia professionismo. In queste specialità vale sopra tutto il « documento » di una impresa non comune, talora eccezionale, ma quando non si ravvisano questi dati di singolarità, la realizzazione inesperta o, se volete, soltanto certo candore, sono indubbiamente mal sopportabili.

Lothar Brandler, un giovane alpinista da poco legato al cinema, ha meritatamente imposto il proprio Eine Europäische Seillschaft *(Una cordata europea) quale miglior opera in senso assoluto. Filmando l'ascensione della direttissima della Lavaredo — portata a compimento da tre alpinisti di diversa nazionalità: un tedesco, un francese ed un italiano — Brandler ha saputo restare completamente estraneo alla perdurante retorica « della vetta conquistata », con giusto dosaggio dei momenti più difficili e emozionanti ed attraverso una esperta e convincente puntualizzazione dei dati significanti in un'impresa del genere, egli ha saputo sottolineare con immediatezza i valori umani e tecnici di una scalata che, per le sue particolari caratteristiche, vanta esaltanti attimi di « suspence ». Forse disincantati in una professionale osservazione della produzione spetacolare, altrimenti non sapremmo indicare la tensione e l'emozione che il regista ha saputo trasmettere con riprese di cui è imbarazzante sceverare l'assoluta spericolatezza dalla impaginazione elegante. Un autentico pezzo di bravura; di cinema e alpinismo insieme, com'è nei desideri più ottimistici di chi si batte per tale impostazione. Non segnalati dalla Giuria — e l'omissione ci ha nettamente sorpresi — due taccuini di Mario Fantin,* Stauning '63 *e* Tibesti '63, *su spedizioni effettuate nella Groenlandia Orientale e nella regione sahariana del Tibesti. Entrambe le testimonianze (cui è stato assegnato il premio « Mario Bello » del CAI) hanno riaffermato le*

qualità giornalistiche dell'autore che, individuata anni or sono la giusta misura narrativa, ha saputo, nell'infittirsi delle esperienze, ulteriormente affinare il suo « tono » così da arricchirlo, ed in modo sensibile, di sempre appropriate indicazioni tecniche, di efficaci riferimenti geografici, di pause distensive che recano il segno di una osservazione equilibrata e non evasiva. Fantin è tra gli autori che preferiamo e questo suo costante operare silenzioso, con testardaggine di missionario, fuori dal clamore pubblicitario, è riprova di una passione mutatasi in professione, senza tradimenti.

Il già ricordato Brandler, con Das Klettern in Felds und Eis, *ed il francese Michel Darbellay, con* Une ascension nouvelle, *hanno completato il quadro delle più interessanti opere a carattere alpinistico. A parte, dobbiamo ricordare — più per il nome degli autori che per le qualità dei film —* Zwei Wege, ein Gipfel *(Due vie, una vetta) di Luis Trenker e* ... E il settimo giorno riposo ... *di Bruno Bozzetto, un gradevole pezzo di animazione ove il giovane autore (altre volte parecchio più convincente) ha sopratutto sfoggiato una ormai matura cifra tecnica. I sovietici* V Snegakh *(Fra le nevi di Alaja) di I. Kobeev e* Podvig Na Zeravchane *(Impresa in montagna) di Z. Touzova, hanno invece puntualizzato ed in misura convincente due aspetti — non sportivi — della montagna: l'opera di soccorso che conduttori specializzati di camions compiono ogni anno recando aiuti alle isolate popolazioni del Pamir (i desolati paesaggi ci hanno riportato ad un ottimo film sovietico per l'infanzia presentato a Venezia:* I ragazzi del Pamir*) e la drammatica lotta sostenuta nel 1963 da migliaia di volontari per scongiurare la temuta sommersione di Samarcanda per l'improvviso mutamento del corso del fiume che la circonda. Due* réportages *parimenti efficaci per la stringata struttura narrativa, con un punto in più per il secondo in virtù del ritmo con cui ha colto la disperante battaglia ingaggiata contro il tempo e le fatali trappole della natura.*

Non è mancato, nella sezione « montagna », il film spettacolare: Senza sole né luna *di Luciano Ricci. Esordiente nel lungometraggio (con un buon curriculum documentaristico), Ricci ha cercato di collegare una storia infiocchettata di un pericoloso patetismo d'appendice alla fitta trama di molte altre ridotte vicende « particolari ». E, con evidente sforzo, di fonderle poi tutte nell'ambiente naturale del racconto: i lavori per il traforo del Monte Bianco. Senza tirare in ballo il raffronto con un servizio televisivo tedesco sullo stesso argomento,* Der Tunnel Durch den Mont Blanc *(Il traforo sotto il Monte Bianco) di Otto Guggenbichler, collazione che tornerebbe a tutto vantaggio del documentario straniero, può dirsi che Ricci, cercando di stare a mezzo tra il film di Pubbliche Relazioni (è evidente l'appoggio della società appaltatrice) e quello genericamente spettacolare, non si è saputo trarre d'impaccio. Nell'uno e nell'altro impegno ha mostrato gravi cedimenti (narrativi, psicologici, o banalmente « industriali ») e solamente in qualche tratto (che so, nella parte iniziale oppure nella morte di Fossamai — uno dei protagonisti — e del suo funerale) s'è rifatto autorevolmente a precedenti esperienze giustificando autenticità di convinzione e di solidarietà umana. Ma troppo poco, d'altro canto, per sostenere un'opera che — almeno sulla carta e non solamente per l'inusitato soggetto scelto — scartava in blocco ambizioni mercantili.*

Tralasciando Dead Birds, *di cui ampiamente s'è parlato in queste pa-*

gine (1), *il panorama dei film d'esplorazione si configurava abbastanza ristretto e di non eccezionali meriti. La giuria ha ritenuto di dover premiare* Le maillon et la chaine *dei francesi Bernard Gorsky e Jacques Ertaud « per l'efficace, variata documentazione di usi e costumi di un'isola della Polinesia, nella quale un uomo bianco appaga il suo desiderio d'evasione », ma non ne concordiamo la scelta ed ancor meno la motivazione. È proprio quell'uomo « bianco » che ci lascia parecchio perplessi, così come l'appagamento del suo « desiderio d'evasione » mai ci coinvolge.*

Conoscendo le vicende che hanno segnato la realizzazione del film (più volte interrotto e poi portato a termine con aggiunte non previste in un primo tempo, e con una introduzione in bianco e nero — la parte polinesiana è a colori — derivata dagli schemi del cinéma-vérité), possiamo dire che si è visto ben oltre le intenzioni degli autori. Non è dunque per caso che lo stile del racconto altalena, di continuo, tra la seria rilevazione di usi e tradizioni e la ironica e divertita « messa in scena » degli stessi. E neppure si tratta di un film « alla francese », come si potrebbe supporre dando rilievo a certe notazioni sberleffanti ed antitradizionali.

Un pout-pourri *di bene e di male, condito con una certa dose di spregiudicatezza e di sussiegoso rispetto etnografico. Ma la sincerità è vacante; ed in uno, una convinta linea tematica. D'altro verso, restava molto poco nel carniere: il raffinato e splendido colore di* Kochende Erde *del tedesco Alfred Ehrhardt (ripetizione parimenti elegante e provveduta di un precedente documentario sui ghiacciai dell'Islanda), la minuziosa documentazione di* Vikingeskibene i Roskilde Fjord *(Recupero di navi vichinghe nel fiordo di Roskilde) del danese Borge Host e, forse, la raffinata visualizzazione erodotiana di* Egypte o Egypte *dei francesi Jacques Brissot e Pierre Schaeffer.*

A mezzo, tra la montagna e l'esplorazione, senza appartenere giustificatamente a nessuno dei due, Les eaux sauvages *dei francesi Padquier, Guiter e Boisnard. Un favoloso itinerario compiuto da quattro giovani subacquei-alpinisti-speleologi tra gole « sconosciute » (non troppo, diremmo, avendo visto il film), rapide, cascate, caverne sotterranee ed altri eccitanti misteri naturali. In un colore che, a tratti, riesce effettivamente a dare il senso della fiabesca avventura, gli appunti di viaggio si traducono in immagini che sembrano strappate da uno dei tanti inserti speciali di rotocalco. E si può anche venir tentati ad amare la finzione scenica, la « ricostruzione » non nascosta, poiché il piacere dell'evasione è costantemente sostenuto da trovate di colore, di ambiente, dalla malizia di piccoli accidenti. Un* divertissement *godibilissimo, impreveduto, di garbata misura.*

L'Unione Internazionale d'Alpinismo, con una motivazione abbastanza polemica, ha riconosciuto le virtù di un ottimo documentario ignorato dalla Giuria: Come nascono le Dolomiti *di Giulio Mandelli. Se è doveroso riconoscere che esso « alle più gradevoli qualità dal punto di vista cinematografico, unisce una esemplare serietà scientifica e come tale apporta un salutare richiamo all'alpinismo delle origini imperniato appunto sulla scienza », è fuor di dubbio*

---

(1) Cfr. ERNESTO G. LAURA: *Il V Festival dei Popoli: ha vinto la serietà scientifica* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXV, n. 2, febbraio 1964.

doverne sottolineare i meriti che sono, appunto, quelli di una serietà « didattica » accoppiata ad una esposizione chiara, intellegibile anche al profano. Sono doti non usuali per un documentario scientifico e tanto più valgono in quanto Mandelli è giovane alle prime esperienze (viene dalla scuola di Olmi) e per la prima volta si è impegnato in un argomento estraneo alla cifra consueta del pezzo « da mandare al premio » (governativo).

Trento ha, dunque, dato le sue chances *ai giovani autori della montagna (e dell'esplorazione). Brandler e Mandelli si sono allineati. Speriamo in altri.*

CLAUDIO BERTIERI

La giuria del XIII Festival Internazionale del Film della Montagna e dell'Esplorazione « Città di Trento » — composta da Achille Valdata (Italia), presidente, Gianni De Tommasi (Italia), Gérard Herzog (Francia), Robert Neville (U.S.A.), Guido Tonella (Unione Internaz. Alpinismo), Edmond Turfkruyer (Belgio) — ha assegnato i seguenti premi:

TROFEO GRAN PREMIO CITTÀ DI TRENTO per il miglior film in senso assoluto: *Eine Europäische Seilschaft* di Lothar Brandler (Germania);

TROFEO DELLE NAZIONI per la miglior selezione nazionale: Germania;

COPPA A.N.I.C.A. per il maggiore sforzo produttivo: *Senza sole né luna* di Luciano Ricci (Italia);

Sezione film in 35 mm.

RODODENDRO D'ORO per il miglior film di montagna: non assegnato;

GENZIANA D'ORO per il miglior cortometraggio di montagna: *Les eaux sauvages* di F. Pasquier, F. Guiter, A. Boisnard (Francia);

NETTUNO D'ORO per il miglior film d'esplorazione: *Le maillon et la chaine* di Bernard Gorsky e Jacques Ertaud (Francia);

PREMIO SPECIALE per il film d'esplorazione: *Kochende Erde* di Alfred Ehrhardt (Germania);

Sezione film in 16 mm.

PREMIO CLUB ALPINO ITALIANO (targa d'oro e L. 500.000) per il miglior film alpinistico: *Une ascension nouvelle* di Michel Darbellay (Svizzera);

TARGA D'ORO (con L. 500.000) per il miglior film di montagna: *E il settimo giorno riposo* di Bruno Bozzetto (Italia);

TARGA D'ORO (con L. 500.000) per il miglior film d'esplorazione: *Dead Birds* di Robert Gardner (U.S.A.).

* * *

Le diverse giurie « a latere » hanno assegnato i rispettivi premi:

PREMIO SPECIALE UNIONE INTERNAZIONALE ALPINISMO: *Come nascono le Dolomiti* di Giulio Mandelli (Italia);

PREMIO MARIO BELLO: *Stauning '63* e *Tibesti '63* di Mario Fantin;

PREMIO GABRIELLI per il miglior film adatto alla televisione: « ex aequo » a *Der Tunnel Durch den Mont Blanc* (Germania) e a *The Devil in the Backlands: the Jangadeiros* (Gran Bretagna).

I film di Trento

ARZTLICHE BETREUNG BEI DEN IX OLYMPISCHEN WINTERSPIELEN IN INNSBRUCK — **r.** : Haid e Weyrer - **f.** (kodachrome) : Paul Weyrer - **p.** : Haid-Weyrer - **o.** : Austria, 1964 (37 minuti).

INCONTRO DEGLI AUDACI — **r.** : Mirtcho Manolov - **f.** : Vesseline Donev e Y. Chakrov - **m.** : Dimiter Griva - **p.** : Studio Film Documentari Sofia - **o.** : Bulgaria, 1964 (11 minuti).

VITOCHKA — **r.** : K. Kostov - **f.** (agfacolor) : V. Vassilev - **p.** : Studio Film Documentari Sofia - **o.** : Bulgaria, 1964 (15 minuti).

ROGER PASSA — **r.** e **sc.** : Peter J. Elkington - **f.** (eastmancolor) : W. Grey e P. Parsons - **p.** : Department of Highways - **o.** : Canadà, 1963 (30 minuti).

CHLAPI Z GADERSKEI DOLINY (t.l. **Gli uomini di Gaderska**) — **r.** e **sc.** : Ladislav Kudelka - **f.** : Viliam Ptacek - **m.** : Ilja Zeljenka - **p.** : Československy Film Praga - **o.** : Cecoslovacchia, 1963 (10 minuti).

HORY, HORY, HORY (t.l. **Montagna, montagna, montagna**) — **r.** e **sc.** : Vàclav Taborsky - **f.** : František Vlček - **m.** : Ferdinand Havlik - **p.** : Československy Film Praga - **o.** : Cecoslovacchia, 1964 (10 minuti).

PALAWAN — **r., f.** (eastmancolor) e **p.** : Arvid Klemensen - **consulenza scientifica** : Inger Wulff e Jan Uhre - **o.** : Danimarca, 1963 (15 minuti).

VIKINGESKIBENE I ROSKILDE FJORD (t.l. **Ricupero di navi vichinghe nel fiordo di Roskilde**) — **r.** e **f.** (eastmancolor) : Borge Host - **p.** : Statens Filmcentral - **o.** : Danimarca, 1964 (14 minuti).

ARTOUSTE, ALTITUDE 2000 — **r.** : A. Berie - **f.** (eastmancolor) : J. Dupuy - **p.** : S.N.C.F. Saint Ouen - **o.** : Francia, 1963 (15 minuti).

EGYPTE O EGYPTE — **r.** Jacques Brissot e Pierre Schaeffer - **t.** : Erodoto - **f.** (eastmancolor) : Jean Elissalde - **p.** : Service de la Recherche de la R.T.F. - **o.** : Francia, 1963 (20 minuti).

LE DERNIER DES SIX MILLE — **r.** : J. J. Languepin - **f.** (kodachrome) : Languepin, Magnone, Terray - **p.** : Cinecim (Paris) - **o.** : Francia, 1963 (46 minuti).

LE MAILLON ET LA CHAINE — **r. :** Bernard Gorsky e Jacques Ertaud - **sc. :** Bernard Gorsky - **f.** (eastmancolor) : Jacques Curtis - **m. :** originali polinesiane - **p. :** Les Films du Centaure - Filmartic - La Garenne - **o. :** Francia, 1962 (81 minuti).

LES EAUX SAUVAGES — **r.** e **f.** (eastmancolor) : P. Pasquier, F. Guiter, A. Boisnard - **m. :** Philippe Arthuys - **p. :** Société Générale de Gestion Cinématographiques - **o. :** Francia, 1962 (30 minuti).

LES FLEURS DE LA CIGALERE — **r.** e **f. :** Alain Lartigue - **comm. :** Bernard Magos - **m. :** Carlos Leresche - **p. :** F.I.R.E.P., Parigi - **o. :** Francia, 1963 (10 minuti).

TERRE INCONNUE — **r.** e **f.** (kodachrome) : Gilbert Dassonville - **p. :** Service du film de recherche T.A.A.F., Paris - **o. :** Francia, 1963 (22 minuti).

DAS KLETTERN IN FELS UND EIS — **r. :** Lothar Brandler - **f. :** Alfred Distler - **p. :** Bayerischer Rundfunk Fernsehen, München - **o. :** Germania Occidentale, 1963 (44 minuti).

DER TUNNEL DURCH DEN MONT BLANC — **rr. :** Otto Guggenbichler - **f. :** Franz Bauer - **m. :** Richard Böhm - **p. :** Bayerischer Rundfunk Fernsehen, München - **o. :** Germania Occidentale, 1964 (30 minuti).

EINE EUROPAISCHE SEILSCHAFT — **r.** e **f.** (ferraniacolor) : Lothar Brandler - **p. :** B.F.M., München - **o. :** Germania Occidentale, 1964 (14 minuti).

HOCHZEIT AM SCHLERN — **r., f.** (agfacolor) e **p. :** Fritz Aly - **m. :** Wastl Fanderl - **o. :** Germania Occidentale, 1963 (82 minuti).

KIRRI, IM DONNER DER LAWINE — **r.** e **f. :** Wolfgang Gorter - **m. :** Peter Schirmann - **p. :** Interfilm-Scotti, Wiesbaden - **o. :** Germania Occidentale, 1964 (30 minuti).

KOCHENDE ERDE — **r., f.** (eastmancolor) e **p. :** Alfred Ehrhardt - **o. :** Germania Occidentale, 1964 (11 minuti).

ZWEI WEGE, EIN GIPFEL — **r., sc.** e **p. :** Luis Trenker - **f. :** Wolfgang Brandler - **o. :** Germania Occidentale, 1963 (32 minuti).

BALLOONS OVER THE ALPS — **r. :** Brian Branston - **f.** (a colori) : B. Calderwood, D. Botting, J Earle, J. Tylee - **p. :** B.B.C., London - **o. :** Gran Bretagna, 1963/64 (50 minuti).

MEKONG — **r. :** John Armstrong - **p. :** South-East Asia Shell Film Unit - **o. :** Gran Bretagna, 1963 (30 minuti).

Vedere altri dati a pag. 102 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia, Mostra documentari).

THE DEVIL IN THE BACKLANDS : THE JANGADEIROS — **r. :** Adrian Cowell - **f. :** Jesco von Puttkamer - **p. :** B.B.C., London - **o. :** Gran Bretagna, 1963/64 (24 minuti).

BOSCO D'AUTUNNO NEL TRENTINO — **r. :** Giulio Mandelli - **f.** (eastmancolor) : Carlo Pozzi - **m. :** Umberto Rotondi - **p. :** Trentofilm - **o. :** Italia, 1963 (13 minuti).

CACCIA E PESCA NELLE DOLOMITI — **r., f:** (gevacolor) e **p. :** Adriano Zancanella - **m. :** Egisto Macchi - **o. :** Italia, 1964 (35 minuti).

COME NASCONO LE DOLOMITI — **r.** : Giulio Mandelli - **f.** (eastmancolor) : Carlo Pozzi - **m.** : Umberto Rotondi - **p.** : Trentofilm - **o.** : Italia, 1964 (27 minuti).

COURMAYEUR MONTE BIANCO — **r.** : Gianpiero Viola - **f.** (ektachrome) : Franco Manzoni - **p.** : Scuola Sci Monte Bianco - **o.** : Italia, 1963 (43 minuti).

... E IL SETTIMO GIORNO RIPOSO — **r.**, **f.**, **a.** e **p.** : Bruno Bozzetto - **o.** : Italia, 1963 (12 minuti).

1963 : ETA' DELLA PIETRA — **r.** : Antonio Cifariello - **f.** (eastmancolor) : Giorgio Attenni - **m.** : A. Vitalini - **p.** : Gallinari, Roma - **o.** : Italia, 1963/64 (10 minuti).

IL PAESE DELLE MONTAGNE — **r.** : Sergio Barbonese - **f.** (eastmancolor) : Lino Andreotti e Marco Lombardi - **m.** : Lallo Gori - **p.** : C.I.A.M.M., Torino - **o.** : Italia, 1963/4 (54 minuti).

LEGNA VIVA — **r.** e **f.** : Giuseppe Sebesta - **p.** : Slogans Film, Milano - **o.** : Italia, 1964 (11 minuti).

PROFILI D'AFRICA — **r.** e **f.** (kodachrome) : A. Pina Morando - **p.** : Morando, Livorno - **o.** : Italia, 1963 (18 minuti).

QUOTA 2128 : LA DIGA PIÙ GRANDE D'ITALIA — **r.** : Diego Belloni - **f.** (ektachrome) : Guglielmo Chiolini - **p.** : Italstrade, Milano - **o.** : Italia, 1963/64 (48 minuti).

SENZA SOLE NÉ LUNA — **r.** : Luciano Ricci - **sc.** : M. Socrate, F. Rossetti, P. Festa Campanile e M. Franciosa - **f.** : Nino Cristiani - **m.** : A. F. Lavagnino - **mont.** : Mario Serandrei - **int.** : Giancarlo Sbragia, Ivo Garrani, Serena Vergano, Massimo Tonna, Lando Buzzanca, Franco Giacobini - **p.** : Unieuropa Film - **o.** : Italia, 1964 (105 minuti).

STAUNING '63 — **r.** e **f.** (ektachrome) : Mario Fantin - **p.** : G. M. Milano - **o.** : Italia, 1963 (46 minuti).

TIBESTI '63 — **r.** e **f.** (ektachrome) : Mario Fantin - **p.** : G. M., Milano - **o.** : Italia, 1964 (46 minuti).

ZAMARLA TURNIA — **r.** e **f.** : Sergiusz Sprudin - **sc.** : Jan Dlugosz - **p.** : Studio Film Documentari Varsavia - **o.** : Polonia, 1962 (12 minuti).

WILDER HINDUKUSCH — **r.**, **f.** (ektachrome) e **p.** : Viktor Wyss - **o.** : Svizzera, 1964 (45 minuti).

HAUTE ROUTE — **r.** : Willi Fäh - **f.** (ektachrome) : Walter Suter - **p.** : Schweizer Fernsehen und Skiclub Zug - **o.** : Svizzera, 1963 (90 minuti).

UNE ASCENSION NOUVELLE — **r.**, **f.** e **p.** : Michel Darbellay - **m.** : Hubert Fauquex - **o.** : Svizzera, 1963 (24 minuti).

V SNEGAKH ALAJA (t.l. **Fra le nevi di Alaja**) — **r.** e **sc.** : I. Kobeev - **f.** : N. Borbiev - **m.** : J. Rivkine - **p.** : Kirghizfilm - **o.** : URSS, 1964 (16 minuti).

KARPATSKY ÉTUDE (Studio dei Carpazi) — **r.** e **sc.** : V. Mikeladze - **f.** : V. Goura e F. Klimenko - **m.** : M. Skorik e B. Alekseenko - **p.** : Ucraina Film - **o.** : URSS, 1963 (10 minuti).

SMENA (t.l. **Il cambio**) — **r.** : I. Guerchtein - **sc.** : I. Guerchtein e B. Galanter - **f.** : B. Galanter - **m.** : J. Chein - **p.** : Kirghizfilm - **o.** : URSS, 1964 (20 minuti).

PODVIG NA ZERAVCHANE (t.l. **Impresa in montagna**) — **r.**: Z. Touzova - **f.**: V. Kopalin, V. Venediktov e J. Kuzin - **m.**: E. Alimova - **p.**: Tadjikfilm - **o.**: URSS, 1964 (16 minuti).

AMERICA IN SPACE — **o.**: USA, 1964 (15 minuti).

Vedere altri dati a pag. 105 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia documentari).

DEAD BIRDS

Vedere giudizio di E. G. Laura e pag. 66 e altri dati a pag. 75 del n. 2, febbraio 1964 (Firenze, Festival dei Popoli).

OCEANOGRAPHY SCIENCE FOR SURVIVAL — **r.**: U. S. Navy - **o.**: USA 1964 - (24 minuti).

POLAR ECOLOGY: PREDATORS AND PREY — **r.**: Clyde B. Smith - **f.** (a colori) : William J. Maher - **p.**: Media Center University of California - **o.**: USA, 1963 (22 minuti).

(*a cura di* CLAUDIO BERTIERI)

I film

Matrimonio all'italiana

R.: Vittorio De Sica - *s.*: dalla commedia « Filumena Marturano » di Eduardo De Filippo - *sc.*: Eduardo De Filippo, Renato Castellani, Antonio Guerra, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi - *f.* (Technicolor): Roberto Gerardi - *scg.*: Carlo Egidi - *m.*: Armando Trovajoli - *mo.*: Adriana Novelli - *int.*: Sophia Loren, (Filumena Marturano), Marcello Mastroianni (Domenico Soriano), Aldo Puglisi (Alfredo), Tecla Scarano (Rosalia), Marilù Tolo (Diana), Vito Morriconi, Generoso Cortini, Gianni Ridolfi (i tre figli di Filumena) - *p.*: Carlo Ponti per la C.C. Champion - *o.*: Italia, 1964 - *d.*: Interfilm (regionale).

Da *La riffa* (episodio finale di *Boccaccio 70*) a *Ieri, oggi, domani* a, infine, *Matrimonio all'italiana* la parabola involutiva di De Sica è andata tracciandosi sempre più chiaramente. Che tutt'e tre i film abbiano fatto entrare un fiume di denaro nelle casse del produttore e del regista può essere indicativo per un tipo di considerazioni — sociologiche, economiche e via dicendo — che in questa sede non interessano. Si deve però osservare che un fiume di denaro si può ottenere anche facendo i film che fa Fellini, cioè restando con rigore fedeli a se stessi, alla propria vocazione e temperamento, al proprio mondo e ai propri ideali e problemi. Non è dunque, come spesso hanno l'aria di dire i produttori, che il cinema fatto seriamente, con impegno, debba per forza portare alle platee vuote.

Che accade a De Sica? Dopo aver trascorso anni lontano dalla sedia direttoriale per colpa dei magri incassi degli ultimi suoi film di regista, dopo aver sbarcato il lunario prestando la sua abilità consumata di attore-mattatore a caratterizzazioni spesso facili e tirate via in pellicole di scopi commerciali, gli accadde di infilare un duplice successo con *La ciociara,* che pacque ad un tempo alla critica ed al grande pubblico internazionale, di ripetere l'« en plein » con *La riffa,* mediometraggio senza grande significato ma di vero gusto boccaccesco (su una linea, cioè, di tradizione popolare italiana non mistificata), e di portare quindi quei motivi « piccanti » a un piano di accorto prodotto industriale con *Ieri, oggi, domani,* che finì primo in testa alla graduatoria degli incassi della scorsa stagione. Il filo di questo cammino è dato dalla presenza di una attrice, anzi di una « diva », Sophia Loren, che con De Sica uscì dall'anonimato nel breve episodio del film marottiano *L'oro di Napoli,* dove era la « pizzaiola ». La Loren è un tipo tutto istinto, la popolana bella e sfrontata che l'oleografia dell'Italia di sonatori

di mandolino ha identificato come il prototipo della italiana; e come personaggio cinematografico, cercando, secondo i canoni del rigido « star system », la consacrazione di Hollywood, era stata invece dagli americani ridotta al solito schema standardizzato di bellezza sofisticata, senza calore. De Sica, ripigliandola sotto le sue cure di direttore, ne mise in luce l'unico possibile personaggio cinematografico: la donna generosa e impulsiva, irrazionale e sentimentale, che ha una labile moralità, cede frequentemente alla passione ma di solito si riscatta alla fine toccando le corde della commozione ad uso delle platee popolari. La Loren nata con la « pizzaiola » de *L'oro di Napoli* e premiata con l'« Oscar » per *La ciociara* rinverdiva il tipo imposto dal neorealismo con la Magnani, ma dandogli esattamente il significato opposto: la Magnani era stata l'antidiva perché quel tipo umano aveva impersonato nella maturità, dandogli un fuoco che era già purificato dal dolore e un accento duro, vero, senza compromessi facilmente sentimentali. La Loren al contrario portava il personaggio della Magnani al piano del divismo, lo rendeva cioè un simbolo già rifinito e staccato, da guardare come fosse su un piedistallo. Insieme, ella riportava ad un livello di popolarità internazionale certi elementi del film popolare italiano degli anni '50, che si erano incarnati nel personaggio passionale e dolente, di « peccatrice che si redime con le lacrime », di Yvonne Sanson.

Faremmo torto all'intelligenza di « showman » di Carlo Ponti se ritenessimo che egli non ha visto tutto questo, se ignorassimo un sagace, dal suo punto di vista, piano produttivo che, valorizzando la Loren, ha riproposto di anno in anno con eccezionale spiegamento di mezzi (pellicole con grossi sceneggiatori, e grossi interpreti, realizzate a colori e magari su grande schermo) lo schema del film popolare del decennio precedente, elevato dalla maggior finezza di realizzazione, dall'ambizione di conquistare un pubblico di prime visioni e qualche alloro ai festival e perciò mascherato da opportuni alibi culturali. Quello che spiace, in tutta la faccenda (dove l'arte del film non c'entra per niente e c'entrano invece tutti gli ingredienti pianificati della conquista del mercato mondiale), è di vedervi coinvolto il nome di De Sica. Coinvolto non occasionalmente, ché senza di lui tutto l'edificio di questi film che ormai usciranno puntuali ad ogni vigilia natilizia crollerebbe, in quanto è De Sica l'unico che può ad un tempo garantire un prodotto commercialmente perfetto, far rendere al massimo l'attrice-diva protagonista e dare qualche residua unghiata di vecchio leone per farsi apprezzare dalla critica. (Castellani ci aveva provato con *Mare matto* — un pizzico di sesso, un po' d'umorismo e una ancor solida reputazione divistica, la Lollobrigida — ma gli è andata male). Per *Matrimonio all'italiana* De Sica si è privato per la prima volta in vent'anni e più della collaborazione di Cesare Zavattini; gli è mancato così un apporto critico che lo salvasse da certe sue costanti debolezze in direzione sentimentale ed anche un apporto di mestiere nella costruzione della storia che impedisse certi modi abusati e ormai inefficienti come il « flash-back ». Al suo posto c'è Renato Castellani, ma i tempi di *Due soldi di speranza* sono lontani: oggi, dopo il fallimento di *Mare matto,* anch'egli si è acconciato, non senza dignità, a fare film a episodi del solito stampo comico-erotico.

Matrimonio all'italiana riecheggia nel titolo il film di Germi e poggia il suo lancio pubblicitario sul trio Loren-Mastroianni-De Sica, dove quest'ultimo,

a riprova di quanto si diceva sopra, è proposto ancora come un forte richiamo divistico anche se non compare come attore nel film, e la sua foto si accoppia nei manifesti a quella dei due interpreti maggiori. Più in piccolo i titoli di testa informano trattarsi di una « libera riduzione » della commedia di Eduardo De Filippo « Filumena Marturano ». (Come è noto, Eduardo ha negato il permesso di utilizzare lo stesso titolo, considerando la pellicola ben diversa dal suo famoso testo). L'alibi culturale è completato dalla dedica in apertura alla memoria della prima interprete di « Filumena », Titina De Filippo. E si è rilevato come di questo certo Titina non sarebbe lieta, lei che fu sempre gelosissima di quel personaggio, che mai volle vedere sulla scena interpretato da Regina Bianchi, quando questa gli succedette a causa della malattia di cuore che allontanò prematuramente Titina dai palcoscenici.

Non c'è bisogno di ricordare il posto di precisa preminenza che « Filumena Marturano » ha nel teatro italiano del secondo dopoguerra, felicissima confluenza della tradizione pirandelliana con il calore dell'umanità napoletana: l'implacabilità del paradosso del drammaturgo dei « Sei personaggi », il filo lucido del suo ragionare si innestano nella tradizione realistica; e da parte sua il teatro napoletano perde i suoi eccessi sentimentali per acquistare una profondità psicologica e una capacità di dolore davvero senza precedenti. Filumena è una ex prostituta che da anni vive « more uxorio », con assoluta umiltà e dedizione, con un commerciante, Domenico Soriano. Ad apertura di sipario ella entra nella nostra fantasia di spettatori quando ha già la vita alle spalle e il suo fisico di cinquantenne precocemente e malamente invecchiata dalle tristi esperienze e dalla cattiva sorte nulla ricorda della donna che in virtù del suo fisico attrasse tanto il Soriano da fargliela togliere dalla casa di piacere ove viveva e portarsela in casa per sempre. Ma ora Soriano, passati anche lui i cinquanta, è stufo della vecchia amante, a cui nulla lo lega intimamente, e pensa a prender moglie, una ragazza giovane, carina, « perbene ». Filumena, per non farsi gettar via come un rifiuto, si finge moribonda e si fa sposare in articulo mortis, « resuscitando » quindi prontamente e reclamando il rispetto del patto appena concluso. Soriano, è chiaro, non ci sta, ed ottiene l'annullamento. E allora Filumena rivela di avere tre figli, e che uno di quelli è figlio dell'antico amante. Dal primo al secondo atto, come è nella lezione di Pirandello, abbiamo dunque un capovolgimento di verità, una distruzione di apparenze: Filumena non è una donnaccia furba, che vuol assicurarsi la vecchiaia anche con l'inganno; ma una donna che si è riscattata attraverso la maternità, accettandola prima, quando tutto il suo ambiente la consigliava a « disfarsene », poi tirando su i figli, consentendo che studiassero e si facessero una decorosa posizione. Ora che son grandi — ella è già nonna, ché uno di essi si è sposato ed ha una bella prole — vuol dar loro l'ultima cosa a cui hanno ancora diritto, un nome. E col matrimonio intende appunto spingere Domenico Soriano a riconoscerli. Nel terzo atto, il dramma ha un nuovo risvolto pirandelliano: Filumena non dirà mai a Domenico quale dei tre è figlio suo. Egli si ribella, appellandosi al sentimento, ma Filumena lo schiaccia sotto il peso della ragione: unicamente non sapendo egli potrà amarli tutti e tre, e tutti e tre, e non uno solo di loro, ha bisogno di un padre.

Il tradimento base apportato alla

commedia, falsandone tutto il senso, è nel ringiovanimento di Filumena, in onore della diva protagonista. All'inizio, sì, quando la donna inscena la finta morte, il truccatore ha accentuato occhiaie e rughe, ma via via che il film si dipana, malgrado qualche lieve filo bianco, la Loren resta la Loren, mentre tutti ricordiamo l'incisività di Titina, vecchia, laida, volgare e ad onta di ciò tenacemente attaccata alla sua unica ragione di vita, i figli. Tale prepotente dolore del personaggio viene offuscato, e di Filumena non si dice che è nonna, anzi se ne ringiovaniscono anche i figli, nessuno dei quali è sposato né in età da esserlo. Ne consegue che il matrimonio finale di Domenico con Filumena, che nella commedia era causato quasi esclusivamente dal sentimento della paternità (pur se c'era anche, ma solo *anche,* una certa dose di pietà affettuosa per l'ex amante), e dava dunque allo scioglimento una impronta amara, qui sembra nascere soprattutto da un riaccendersi di sensuale desiderio dell'uomo per l'ancor desiderabile e bella Filumena. Sulla stessa falsariga di alterazione dei significati rispettando in superficie la lettera è il problema di quale dei tre sia il figlio vero, che nel film gli sceneggiatori hanno preso a pretesto di alcune scenette umoristiche o in ogni caso divertenti, senza mai raggiungere una consistenza tragica come doveva essere. L'occhio alla cassetta ha suggerito il ricorso all'abusato e superato modo narrativo del « racconto alla rovescia » pretesto per mostrare quello che nella commedia è dato per presupposto, il passato della donna: si è così raggiunto lo scopo di far perdere alla Loren anche i pochi segni di invecchiamento per tre quarti del film, abbondando in scorci della casa di piacere ed in inutili esibizioni di nudo. Buona parte della forza del dramma è, in Eduardo, nella estrema concentrazione drammatica: poche scene essenziali robustamente ritagliate su pochi personaggi. Il ricorso al « racconto alla rovescia », l'esigenza spettacolare di mostrare molti esterni, di creare un « coro » attorno a Filumena, ha portato a diluire una battuta della commedia in un'intera sequenza di film, e tutto ne è risultato annacquato, lungo, pleonastico. Non si nega, nel regista, la capacità di imprimere, malgrado tutto questo, un buon piglio narrativo a molte sequenze, a dar rilievo ad alcune scene fondamentali (eccellente è, ad esempio, una scena che manca in Eduardo, l'ingresso di Filumena in casa Soriano, alle prese con la vecchia, tirannica madre di Domenico), ma l'insieme è fiacco, per aver ceduto a troppi compromessi, all'eterna ricerca d'una mescolanza in giuste proporzioni di sesso, sentimento e commozione. Dalla tradizione teatrale della « sceneggiata » a quella cinematografica dei film « napoletani » la ricetta non cambia, e purtroppo, a questo punto, l'umanità dolorosa di Eduardo, che si era tradotta in uno stupendo film (*Filumena Marturano,* appunto, che ci augureremmo di veder rieditato per istituire un opportuno confronto), è ormai lontana, sacrificata da chiari interessi mercantili. Nel concludere, spiace rilevare che anche come « film d'attori » il film in questione è deludente. Sophia Loren è, nei limiti in cui il personaggio è stato modificato e sfuocato, persuasiva, come lo è Marcello Mastroianni. L'una e l'altro, tuttavia, hanno un grave difetto, di far avvertire ad ogni passo il ricalco su un modello interpretativo che è stato loro offerto da Vittorio De Sica, sicché, benché i loro personaggi siano ben diversi, in più punti essi recitano alla stessa maniera: certe occhiate, certi scatti, certe movenze. La mano del di-

rettore d'attori si avverte riconoscibile. Ciò è più grave per la Loren che, pur con i limiti divistici che ha, possiede temperamento, ma che, se vuol essere fino in fondo attrice, dovrebbe avere il coraggio di tentare l'incontro con altri registi di polso, dovrebbe inseguire la mèta d'una propria autonoma individualità di interprete.

ERNESTO G. LAURA

Italiani brava gente

R.: Giuseppe De Santis - *s.*: Ennio De Concini e Giuseppe De Santis - *sc.*: Ennio De Concini, Sergei Smirnov, Augusto Frassineti, Giandomenico Giagni, Giuseppe De Santis - *f.* (Cinemascope): Antonio Secchi - *scg.*: Ermanno Manco - *m.*: Armando Trovajoli - *mo.*: Mario Serandrei - *int.*: Raffaele Pisu (soldato Gabrielli), Lev Prygunov (soldato Bazzocchi), Andrea Checchi (colonnello Sermonti), Riccardo Cucciolla (soldato Sanna), Arthur Kennedy (Ferro Maria Ferri), Tatiana Samojlova (Sonja), Gianna Prokhorenko (Katja), Peter Falk (capitano medico), Valerij Somov (Giuliani), Grigorij Mikhajlov (partigiano), Nino Vingelli, Gino Pernice, Vincenzo Polizzi, Boris Kozhukhov - *p.*: Galatea-Coronet / Mosfilm - *o.*: Italia-U.R.S.S., 1963-64 - *d.*: Titanus.

Tra il regista Giuseppe De Santis, così poco operoso in questi ultimi anni, e la critica, portata prima a sopravvalutarlo — mi riferisco ai film del 1947-52 — poi a ridimensionarlo o a ritenerlo addirittura in regresso — e qui bisogna ricordare *Un marito per Anna Zaccheo* (1953), *Uomini e lupi* (1956), ma soprattutto l'infortunio della *Garçonnière* (1961) — sono insorti da qualche tempo alcuni equivoci che proprio all'uscita di questo impegnativo lavoro realizzato dopo una lunga e fruttuosa preparazione possono essere chiariti. Anzitutto i primi film di De Santis, con tutte le loro qualità spettacolari e di critica sociale, non sono i suoi migliori: v'è indulgenza alla attrattiva spettacolare e sessuale di tipo divistico e vampistico in *Riso amaro,* dove molti, agli inizi, ingrandirono ciò che era abilità e sicurezza di mestiere; polemica schematica in *Caccia tragica* e, seppur meglio composta, in *Roma ore undici*; formalismo visuale fino al manierismo in *Non c'è pace tra gli ulivi.* Le qualità migliori — comprensione dello spirito popolare, irruente schiettezza — sopravvivono e si valorizzano nel più equilibrato *Giorni d'amore,* dalla ingenuità riacquistata, dove rinuncia ad imporsi, e con la sobrietà dei mezzi impiegati, viceversa, dà la più convincente delle sue regìe di questo periodo.

La strada lunga un anno cerca il tono epico sbagliando i tempi narrativi, si avvale egregiamente della funzionalità del paesaggio — che è una delle caratteristiche della visione cinematografica del De Santis — ma non raggiunge sempre, nelle scene corali, accenti di sincerità. *La garçonnière* è una brusca deviazione da una tematica che, se pure ci ha fatto — come abbiam visto — formulare alcune riserve, è tuttavia chiara, volitiva, rettilinea. Mal si addicono ad un realista convinto, ad un assertore della epica popolaresca, le intrusioni, né spontanee né artisticamente legittimate, della fantasia, in un quadro costruito nel sentimentalismo più feuilletonesco. Ma soprattutto il tema della *Garçonnière* non si concilia con tutta la sua opera precedente, e aumenta, nell'alternativa delle quattro diverse direzioni battute negli ultimi film (*Giorni d'amore,* sobria favola contadina, *Uomini e lupi,* melodramma di sottoderivazione dannunziana, *La strada lunga un anno,* un realismo socialista appesantito, quasi di marca staliniana, *La garçonnière,* smaccato *feuilleton*: dove solo il primo

titolo può registrare un bilancio positivo) la incomprensione — reciproca — nei suoi rapporti con la critica; tanto da essere stato abbandonato, in certi momenti, dai suoi stessi sostenitori.

Ma sono le fasi alterne della sua produzione che lo hanno messo, a volte, in rapporti tesi con i critici: come nel caso della *Strada lunga un anno,* allorché accusò, un po' precipitosamente, la Mostra di Venezia, che non lo ammise in concorso, di aver preso, nei riguardi del suo film, ordini dal Vaticano: mentre poteva essere un giudizio di merito, discutibile indubbiamente — lo stesso anno in cui si faceva affidamento invece su *Les amants* — ma senza intrighi sotterranei.

Le difficoltà che hanno incontrato taluni suoi film — e v'è anche un motivato dissidio col produttore della *Garçonnière* — non sono terminate con *Italiani brava gente.* Si è visto, questa volta, come si è cercato con campagne di stampa e interrogazioni alla Camera, sollecitando un giudizio della Magistratura, di nuocere al film — basato sulla ritirata di Russia — perché ritenuto offensivo dell'Esercito italiano. Questa accusa — è bene ripeterlo — non ha nessun fondamento. De Santis ha visto la guerra come deve vederla un uomo responsabile, per di più quando si tratti di *quella* guerra, inutile e sbagliata sopra ogni altra. Cioè combattuta a denti stretti, solo per fare il proprio dovere e non per fede; patita fino allo spasimo e poi, alfine, ripudiata.

In ogni modo, se si conviene, per riassumerci, che la carriera di De Santis ha avuto fasi alterne, con un successo iniziale che lo ha messo in primo piano anche all'estero, ma ha dato troppo presto un peso eccessivo alla sua cinedrammaturgia, che poi non ha mantenuto in certi casi, a ridosso delle prime affermazioni, tutte le promesse, appare meglio comprensibile, oggi, che *Italiani brava gente,* dove è chiara la rinuncia a strafare, anche se la materia e i mezzi a disposizione potevano tentarlo, è da considerare decisamente il suo film migliore e la sua opera pienamente matura.

Italiani brava gente mette a nudo i lati umani del soldato italiano, mandato, quasi alla cieca, a partecipare alla campagna di Russia. La visione corale che se ne ritrae ha tutti gli accenti della verità, come interpretazione della realtà e come fatto artistico autonomo. Ci possono essere, sì, forzature nei riguardi del « mutilato », che poi si rivela un falso mutilato, o nei confronti degli aguzzini tedeschi, visti troppo schematicamente, come avviene spesso nel film sovietico, che incitano i prigionieri al canto della Internazionale e poi cercano, quando le voci prendono forza, di strozzarlo; del soldatino che vorrebbe falciare il grano e rimane falciato tra i girasoli, nelle braccia di una contadina; della facile amica dei combattenti, abbandonata da Gabrieli. Ma quasi tutti i personaggi sono costruiti bene, — oltre che ricavati da fatti avvenuti e documenti. E quel Libero Gabrieli romano come cresce nel procedere del film: ed alla fine anche lui assurge a simbolo, anche lui è, per tutti noi, il Soldato Ignoto del fronte russo. L'incontro con i vari tipi, caratterizzati dagli umori di ognuno e dal dialetto, diventa spesso pittoresco.

Il film è un vasto affresco, realizzato con ordine e compostezza. Il paesaggio — poiché la coproduzione coi sovietici gli ha permesso di andare sui luoghi del Don e del Dniepr — gli offre l'occasione per belle immagini. Sono i campi di girasole, la neve coi soldati in ritirata, le foglie addentate dai cavalli che portano un carro di morti.

Come i personaggi, anche gli epi-

sodi sono ben dosati: e spicca tra tutti quello dell'ufficiale medico napoletano, ciarliero, attaccato alla vita, umanamente affetto da paura, nonché del partigiano russo, solido, generoso, che sembra « portare un grande cuore » come gli eroi omerici e compone certamente una delle più ricordevoli figure del film. Ma c'è anche il romano Gabrieli, come abbiamo visto, che non vuole rimanere « fregato » dalla Russia e purtroppo soccombe; ci sono anche il marxista di Cerignola, muto ed espressivo, e il colonnello che non esita a tenere testa ai tedeschi, egregiamente impersonato dal Checchi: carattere costruito, umanamente contraddittorio, che riassume, da solo, i sentimenti e gli atteggiamenti di una schiera.

L'episodio del coniglio bianco è riuscito e significativo. La gara cavalleresca tra i due avversari per conquistarlo è spezzata da una fucilata che è simbolo dell'odio cieco e della cattiveria umana, senza bandiera. Sono brani come questo, e come quello del medico partenopeo, o del comunista di Cerignola ucciso dai russi mentre va loro incontro, che dànno significato al film e che mettono l'accento, con virile mestizia, sulla ineluttabilità del fato, contro il quale non c'è buona volontà che abbia forza sufficiente.

De Santis, insomma, ha visto così la guerra sul fronte russo: e credo che — dopo una esperienza come quella italiana — non si possa vedere che così. *Italiani brava gente* segna il pieno reingresso di De Santis nelle posizioni di punta del nostro cinema. Le esperienze alterne, le difficoltà superate, il risultato ora raggiunto, che è tra i più onorevoli, recuperano al cinema italiano un regista di valore su cui si può contare anche meglio che in passato. La sua opera recente, che sa prospettare il sentimento e l'umanità degli italiani nella passata guerra, non nuoce all'onore nazionale, e se ne convincano coloro che preferirebbero le lodi dei superarditi: anzi ne esalta i valori interiori, la capacità di sopportazione, la tolleranza per l'inganno tirata fino all'estremo, e poi il riacquisto di una coscienza che finalmente ha fatto cadere la lente deformante della retorica. È per questo che il partigiano russo del film dice degli italiani: « brava gente ». È per questo che il giudizio potrà essere ripetuto con la stessa convinzione dai testimoni di oggi.

MARIO VERDONE

Gli indifferenti

R.: Francesco Maselli - *s.*: dal romanzo di Alberto Moravia - *sc.*: Suso Cecchi D'Amico - *f.*: Gianni Di Venanzo - *scg.*: Luigi Scaccianoce - *m.*: Giovanni Fusco - *mo.*: Ruggero Mastroianni - *int.*: Claudia Cardinale (Carla Ardengo), Tomas Milian (Michele, suo fratello), Paulette Goddard (Mariagrazia, loro madre), Rod Steiger (Leo Merumeci), Shelley Winters (Lisa) - *p.*: Lux-Ultra-Vides - *d.*: Paramount.

La famiglia Ardengo, già ricca, ora è dissestata. Leo, amante di Mariagrazia, ed ora stanco di lei, è sul punto di mettere la mano sul suo patrimonio; ma ha posto gli occhi anche sulla figlia Carla, consapevole di poter dominarla. Il fratello di Carla, Michele, ha la coscienza della rovina che ormai ha investito la famiglia, ma non sa reagire. Lisa, la matura amica di Mariagrazia, ne diverrà la consolatrice.

Negli « Indifferenti » di Moravia non è difficile ritrovare una situazione affine a quella decadente di « Come le foglie »: siamo in entrambi i casi di fronte a un dramma borghese, e se il film fa ricordare Giacosa è perché sono i personaggi, in parte, a imporre

visualmente e dialetticamente lo stesso « sfacelo » di una famiglia. Nel film si sarebbe ottenuta — in tutt'altra direzione — una differenziazione netta calcando la mano sugli elementi decorativi, che tante volte nel cinema riescono a diventare determinanti e protagonisti — ma ciò sembra che sia stato volontariamente evitato — magari retrocedendo la scenografia ad un inequivoco, meglio ostentato, stile « art nouveau ». Maselli e Scaccianoce hanno preferito sottolineare i toni grigioneri di una magione incupita e quasi obnubilata nella disfatta, perdipiù perdendo tutte quelle notazioni ambientali che accentuavano il carattere di una certa Roma in esterno degli anni venti, non soltanto esemplata dalla Casina Valadier. Ne è risultato un film che non « tradisce » Moravia, traducendolo in immagini, come altre volte è avvenuto; che non manca di personaggi, almeno tre dei quali escono fuori corposi e completi; ma che difetta, per una più decisa caratterizzazione, nell'ambiente. Il che non mette in causa, come è chiaro, la fotografia di Gianni di Venanzo, ma putroppo una ricerca decorativa che, poniamo, un film del 1962, più disunito e anche meno importante, la *Lulù* di Rolf Thiele, si è posto con più coscienza come problema, magari facendo appello all'esempio della pittura di Klimt.

La regìa dunque, avvalendosi di uno scenario che si avvantaggia della « teatralità » del racconto, ha puntato piuttosto i suoi sforzi, con un impegno che offre più di un risultato egregio, sui caratteri: ed ecco un solido avvocato Leo Merumeci, una *fanée* Mariagrazia, una Lisa a tutto tondo, amante materna di Michele, che mi pare la più significativa e di rendimento costante tra i ruoli femminili: e l'incontro al caffè tra le due donne stagionate, che sembra preludere a uno scontro, e finisce nell'allegria, costituisce addirittura una scena-modello.

Non altrettanto mi sembra di poter dire di Claudia Cardinale: personaggio consegnatoci un po' troppo « in blocco », senza sfumature né contraddizioni, tanto che può sembrare imputabile alla più giovane attrice se, nella storia assunta dal celebrato romanzo di Moravia — che qui ha trovato in Maselli un illustratore puntiglioso e cosciente — abbia inteso arrendersi a Leo per un olocausto di sé in vista del bene comune, o se per l'autentica « indifferenza » del tema centrale: ma che qui appare, sul piano interpretativo, immotivata.

MARIO VERDONE

Behold a Pale Horse

(... *E venne il giorno della vendetta*)

R.: Fred Zinnemann - *s.*: dal romanzo « Killing a Mouse on Sunday » di Emeric Pressburger - *sc.*: J. P. Miller - *f.*: Jean Badal - *scg.*: Alexander Trauner - *c.*: Elizabeth Haffenden e Joan Bridge - *m.*: Maurice Jarre - *mo.*: Walter Thompson - *int.*: Gregory Peck (Manuel Artihuez), Anthony Quinn (capitano Vinolas), Omar Sharif (Padre Francisco), Raymond Pellegrin (Carlos), Paolo Stoppa (Pedro), Mildred Dunnock (Pilar), Daniela Rocca (Rosanna), Christian Marquand (ten. Zaganar), Marietto Angeletti (Paco Dages), Perrette Pradier (Maria), Zia Mohyeddin (Luis), Rosalie Crutchley (Teresa) - *p.*: Fred Zinnemann e Alexander Trauner per la Highland / Brentwood - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Columbia-Ceiad. [Nel film è inserito materiale del film di repertorio *Mourir à Madrid,* Morire a Madrid, di Frédéric Rossif].

Il grosso film sul fuoruscitismo spagnolo che poteva essere *Behold a Pale Horse* (... E venne il giorno della vendetta, 1964) di Fred Zinnemann, non è nato. È uno dei temi — e per esten-

sione quello del fuoruscitismo antifascista in generale, s'intende — che il cinema odierno mostra per molti indizi di poter affrontare. In pratica non è mai stato affrontato dal film a soggetto. Prendiamo il lavoro di Zinnemann come un prologo, un incitamento. Lo era già un altro film ormai vecchio dello stesso regista: *The Seventh Cross* (La settima croce, 1944), che resta fra le sue cose più belle. Ma allora un film documentato sull'argomento non era ancora pensabile. Oggi, ci sembra doveroso.

Behold a Pale Horse è la storia di un fuoruscito solitario, il classico eroe individualista del formulario cinematografico americano. Agisce come tanti protagonisti di Hollywood in piena autonomia e senza render conto ad alcuno. Ciò, in determinati casi, può costituire manifestazione esemplare e non avere bisogno di ulteriori spiegazioni. In altre circostanze — come qui — è insufficiente.

Manuel Artiguez (Gregory Peck) ha lasciato la Catalogna negli ultimi giorni della guerra civile e ha varcato i Pirenei, accampandosi subito al di là, in Francia, per essere pronto a tornare. Si è ripromesso di farlo. E infatti continua la lotta con i suoi soli mezzi, dandosi a azioni terroristiche nei paesi oltre confine; il suo nome diventa popolare, al punto che la polizia spagnola del territorio mette una taglia sulla sua testa. Per quindici anni, continua il duello fra Artiguez e i franchisti, capeggiati dal capitano Vinolas. Poi Manuel, intristito e stanco, dirada i colpi di mano. Non s'illude più e sa che il franchismo durerà più a lungo di lui. Ma Vinolas, a sua volta irriducibile, monta una trappola per far uscire ancora il nemico dalla Francia e ucciderlo nell'ultima imboscata. Dopo una serie di coincidenze drammatiche, la trappola fallisce: Artiguez è informato che i gendarmi lo attendono. Ma ha deciso che per lui è ora di finire il meglio possibile, e c'è il traditore che ha organizzato l'agguato da punire. Quindi riprende le armi, ripassa la frontiera, uccide la spia e dà battaglia morendo all'ultima cartuccia.

La parabola ha un suo valore, anche così, nuda e romantica e mantenuta costantemente su toni severissimi. Manuel Artiguez si conduce in tal modo proprio perché gli altri non lo fanno, per un senso sprezzante e impartecipabile di giustizia disperata e in sfida alle leggi comuni, più o meno come lo sceriffo di *High Noon* (Mezzogiorno di fuoco, 1952) il trombettiere di *From Here to Eternity* (Da qui all'eternità, 1953) il reduce di *Act of Violence* (Atto di violenza, 1949): altri film di Zinnemann nei quali già traspariva lo spunto preferito dal regista, la viltà da vincere e l'amaro della rappresaglia. Ma qui le linee di riferimento storico da rispettare e sviluppare necessitavano senza dubbio d'una marcatura più profonda, ben oltre la trattazione psicologica e la generica « moralità ». Anche perché il problema che Artiguez decide di risolvere sacrificando la propria esistenza, non è risolto nella realtà.

D'altronde noi non sappiamo a film finito chi sia stato Artiguez. Il film è disteso, circostanziato, ordinato fino alla pedanteria ma sulle ragioni prime del suo protagonista conserva il silenzio. Fu uno degli ottantamila catalani che abbandonarono la patria nel 1938 andando a vivere « in un ozio snervante, in una specie di purgatorio » come scrive Hugh Thomas, nei villaggi del Béarn e degli Hauts-Pyrenées? Uno dei separatisti baschi, uno degli anarchici che tuttora abitano in gran numero e bene organizzati nella Francia meridionale? Un comunista? Il parlato del film non lo dice e l'at-

tore Peck — attento, serio, ma tutt'altro che esauriente nel carattere del suo personaggio — non aiuta a sciogliere i dubbi. La romantica incompletezza dell'eroe Artiguez (cui viene dato solo l'attributo con cui lo designa la polizia spagnola, di « terrorista ») è una molesta lacuna in un film che sotto altri aspetti non mostra di avere peli sulla lingua. Si allude per esempio alla descrizione che Zinnemann offre del paesotto spagnolo, tutto squallore e sospetto, con i suoi « peccatori di provincia », gli aristocratici che fornicano con la gendarmeria e i preti attenti a non guastarsi il quieto vivere. Non ci sono forzature, ogni cosa è sfiorata, l'equilibrio non pericola quasi mai. Non pericola neppure dove il film inserisce nell'intrigo un giovane sacerdote solidale con Manuel, personaggio che facilmente potrebbe tingersi di retorica. Anque qui il ricordo storico conferma il personaggio e lo fa emblema: potrebbe essere l'erede di uno dei tanti preti baschi che nel '36 si trovarono dalla parte della repubblica, i « cristiani rossi » come li chiamava con scherno la stampa reazionaria. Né Padre Francisco abbisogna di un retroterra chiarificatorio come Artiguez: troppo giovane per avere partecipato alla guerra, egli è solo perché sceglie sulla propria coscienza e su ciò che vede intorno a sè. È un buon personaggio, nel quale la semplicità non scade mai in semplificazione.

Tutto sommato *Behold a Pale Horse* ha i difetti e i pregi del cinema-romanzo di larga fattura, che si prende il suo tempo senza nervosità e preferisce il coraggio della tradizione all'audacia dell'innovazione. È duro, minuzioso, interessante e irritante: sembra di rileggere *I miserabili.* Fred Zinnemann, europeo di nascita, che ha già diretto altri film sul nostro continente, attua il suo disegno narrativo con scrupolo e omogeneità di stile. Non teme di parere antiquato né di ricopiare qua e là il suo stesso cinema. *High Noon,* più degli altri film che prima abbiamo nominato, davvero non è lontano. Dalla metà della vicenda sino alla fine s'instaura un analogo clima « suspense », e gli ultimi contatti di Manuel Artiguez — prima della partenza per il villaggio spagnolo — con il ragazzino Paco e con il vecchio amico Pedro che vorrebbe seguirlo, ripetono fedelmente gli incontri dello sceriffo Will Kane con le due sole persone disposte ad aiutarlo nella battaglia contro la banda Miller, il ragazzino e il vecchio ubriacone del paese. Forse stavolta l'addio all'amico è riuscito a Zinnemann persino meglio: il dialogo fra Peck e Paolo Stoppa tra i tavoli dell'osteria all'aperto, nella luce incerta, è sequenza da ricordare, secca e ombrosa, assai efficace. Il film possiede poi, come *High Noon,* un motivo musicale che si frange e riprende incalzante di brano in brano alzandosi libero solo all'inizio della sparatoria finale, gli epidermici effetti di Tiomkin ripresi pari pari da Maurice Jarre: che è a sua volta un compositore rotto a tutte le furberie dell'accompagnamento « epico », come abbiamo appreso da *The Longest Day* (Il giorno più lungo, 1962) e *Le train* (Il treno, 1964).

Antagonista di Gregory Peck, Anthony Quinn nella parte del capitano Vinolas appare perfettamente inquadrato. Senza nuove invenzioni ma a suo agio nello spesso realismo che la regia di Zinnemann riesce sempre a creare. In *Behold a Pale Horse* questo realismo è brevemente troncato da una specie di visione simbolica, la prima per quel che ricordiamo in tutta l'opera di Zinnemann: all'atto di muovere per la sua ultima missione, Artiguez getta via il pallone da *foot-ball* che tempo

prima aveva regalato al piccolo Paco. Più tardi, ferito a morte nelle corsie dell'ospedale di San Martin, l'ultima immagine che gli appare al momento di chiudere gli occhi è il pallone che rimbalzando cade giù tra le mani di Paco. Il dono è riconfermato, ora che la vendetta è compiuta. E forse è anche l'ideale trasmissione di una consegna.

Non che questo espediente, debole senza dubbio, arricchisca di per sè un film virtualmente finito. Gli dà però un ultimo tocco di solidarietà. « *Old-fashion* » e un tantino irrigidito dalla sua stessa solennità, *Behold a Pale Horse* potrà essere discusso ma non è affatto ciò che un film che si sia scelto quell'assunto non deve essere: neutrale, diciamo. Nell'attuale cinema americano presenta tutti i contrassegni di un film coraggioso. Forse altri lo sono in maniera più pittoresca e spregiudicata, su problemi interni dell'America. Ma facciamo un rapido conto su quelli che lo sono altrettanto in materia di politica estera e il numero si restringerà alquanto. Il fuoruscito di *Behold a Pale Horse* sarebbe più eloquente, ripetiamo, se fosse stato studiato entro il nucleo politico-sociale cui appartiene, nel « noi » anziché nell'« io » (e quei nuclei sussistono tuttora alle falde dei Pirenei, Manuel Artiguez non ne rappresenta né l'unico né l'ultimo esemplare). Tuttavia, la sua personalità, il suo significato, il suo gesto, anche a tanti anni di distanza dalla guerra civile, non vanno fraintesi. Non sono etnicamente falsi né civilmente sterili. Il terrorista di Zinnemann va a sparare alle guardie di Franco come se fossero stati scritti per lui i vecchi versi del '37 di Wystan Hugh Auden:

Qual è la vostra proposta? Costruire la città giusta? Si. Accetto. Oppure il patto suicida, la romantica morte? Benissimo, io accetto, perché io sono la vostra scelta, la vostra decisione. Sì, io sono la Spagna.

TINO RANIERI

The Outrage

(*L'oltraggio*)

R.: Martin Ritt - *s.*: dal dramma « Rashomon » di Fay e Michael Kanin, basato sul racconto di Riunoshuke Akatugawa - *sc.*: Michael Kanin - *f.* (Panavision): James Wong Howe - *scg.*: George W. Davis e Tamby Larsen - *m.*: Alex North - *mo.*: Frank Santillo - *int.*: Paul Newman (Carrasco), Laurence Harvey (il marito), Claire Bloom (la moglie), Edward G. Robinson (il vecchio), Thomas Chalmers (il giudice), William Shatner, Howard Da Silva, Albert Salmi, Paul Fix - *p.*: Martin Ritt - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Metro-Goldwyn-Mayer.

L'assalto alla diligenza giapponese prosegue. In Italia Sergio Leone stava rifacendo col titolo *Per un pugno di dollari* un film-spada di Akira Kurosawa mentre a Hollywood la Metro preparava questo *The Outrage* (L'oltraggio, 1964) riscrivendo praticamente il *Rashomon* (id., 1951) dello stesso Kurosawa, da trasferirsi sotto cieli western. Causa di tutto, naturalmente, un terzo film di Kurosawa, *Shichi-nin no Samurai* (I sette samurai, 1954) che nel '60 John Sturges aveva spostato all'Ovest sostituendo le spade con le pistole e ribattezzando il tutto *The Magnificent Seven* (I magnifici sette). L'aveva tanto ripetuto la critica occidentale, che Kurosawa era un *westerner* senza saperlo (o forse fingendo di non saperlo): facciamogli fare dunque il viaggio di ritorno, e vediamo se la controprova riesce.

Ma c'è Kurosawa e Kurosawa. Anche volendo dimenticare che i film migliori di questo ottimo regista sono senza samurai e si svolgono nell'at-

tualità (*Yoidore Tenshi,* 1948; *Nora Inu,* 1949; *Ikiru,* 1952 ecc.) bisognava presentire la diversa cautela che una riduzione indio-hollywoodiana di *Rashomon* comportava, rispetto a *Shichinin no Samurai.* L'epica ha lineamenti più chiaramente universali: il dramma psicologico reclama uno *habitat* preciso, o quanto meno una struttura storico-morale connaturata. Non vogliamo sostenere che *Rashomon* sia espressione d'arte giapponese tipica, noto com'è, da tempo, che proprio il pubblico giapponese si dimostrò scontento del film e accolse con meraviglia gli entusiasmi europei e americani dopo la Mostra di Venezia 1951; e non contesteremo certo che la problematica avviata da *Rashomon* tenda — sia pure inespertamente — a quella di Pirandello. « Così è se vi pare », « Ciascuno a suo modo », « Vestire gli ignudi », tutti questi titoli del teatro pirandelliano si adatterebbero uno dopo l'altro agli episodi' di *Rashomon.* Ricordiamo ancora che il racconto giapponese dal quale il film di Kurosawa è tratto risale solo al 1917, anno in cui fu pubblicato in una rivista intitolata « Nuova Corrente Ideologica »: sono gli anni in cui il teatro cosmopolita scopre il relativismo, il grottesco, il realismo magico, il che spiega parecchie cose. La finestra sull'occidente è senza dubbio ben spalancata. Nel secondo dopoguerra Kurosawa sfrutta la situazione dalla stessa finestra e compone deliberatamente un film « intermediario ». Il libro di Shinobu e Marcel Giuglaris sul cinema giapponese riporta alcune dichiarzioni della produzione che lo ammettono apertamente: « ... Se gli Occidentali non avessero capito il *Rashomon* di Akatagawa-Kurosawa, certamente noialtri Giapponesi non avremmo avuto alcun altro film da proporre loro per far intendere quale fosse il nostro genere di bellezza espresso all'orientale ... ».

Tutto ciò può avere influito sul lavoro del riduttore americano, lo stesso Michael Kanin che già aveva elaborato anni addietro una versione teatrale dell'opera, presentata anche in Italia con Arnoldo Foà nella parte del bandito (ma lasciata nell'ambientazione originale giapponese). Il nuovo adattamento tuttavia è un errore proprio perché *Rashomon* insinuava astutamente attraverso gli affascinanti filtri nazionali dei riti, dei costumi, dei volti, dello stile recitativo una rappresentazione che senza quelli si sarebbe rivelata troppo fragile come dramma, e superata nelle ideologie da almeno trent'anni di cinema-teatro. Se andiamo a rileggere le recensioni da Venezia, dove « l'affare *Rashomon* » esplose per la prima volta in occidente, queste riserve sui contenuti le ritroviamo già nei critici più avvertiti. E lo stesso testo che abbiamo citato sopra conclude il commento sul film con una frase che dovrebbe mettere in guardia: « ... L'audacia mostrata da Kurosawa colpisce gli spettatori (occidentali) perché li tuffa nell'esotismo: in tal modo essi accettano cose che non ammetterebbero mai nel loro cinema ». Cioè, soprattutto la veste giapponese ha reso possibile il trionfo di *Rashomon.*

Traslato a uno scenario familiare allo spettatore europeo e americano, la zona di frontiera tra Stati Uniti e Messico, parato con cappelloni e stelle di sceriffo, trascritto in termini di divismo, il *Rashomon* divenuto *The Outrage* tradisce infatti quanto ha di decadente, di invecchiato e posticcio nella sua tramatura. E la suggestione conferita alla storia da Kurosawa si fa in mano a Martin Ritt pesante come uno straccio bagnato. Enumeriamo almeno gli aspetti più vistosi del fallimento.

Ad esempio l'impiego del *plein air.* Ritt e Kanin mirano evidentemente ad un allargamento contemporaneo delle psicologie e del paesaggio (allargamento, non approfondimento) per sottolineare una partecipazione panica al dramma, che anche in Kurosawa d'altronde era determinante. Ma la pioggia del bosco giapponese diventa qui un temporale wagneriano, le lame di sole e gli squarci luminosi una luce arida, piatta, irrespirabile, l'acqua e l'erba in cui ha luogo l'incontro del bandito con la coppia un bucolico giardino con cascatelle. Avviene paradossalmente che mentre in Kurosawa uno schema scenico elementare, contenibile su una ribalta di teatro, riusciva a diventare anche cinema di gran classe, spazio vasto, combattuto, tutto sorprese e metamorfosi, in *The Outrage* gli esterni prettamente cinematografici, scelti con scrupolo, non di rado autentici, assomigliano pericolosamente alle costruzioni in cartone e tela di sacco di un varietà di second'ordine. Precisiamo che il direttore della fotografia non ne è responsabile: il vecchio e valente James Wong Howe è l'unico — anzi — dei rifacitori che possa competere alla pari con il collega giapponese Kazuo Miyagawa. No, è un fatto di impoverimento generale, di sciatteria mascherata da sicurezza. Martin Ritt ne porta la colpa maggiore. Il buon esordiente di otto-nove anni fa è diventato quasi subito il più passivo architetto di situazioni e ambienti fasulli che Hollywood possieda. Non abbiamo dimenticato la Parigi di *Paris Blues* (id., 1961) né l'indecente traduzione da Hemingway di *Adventures of a Young Man* (Le avventure di un giovane, 1962). Né l'insopportabile *Hud* (Hud il selvaggio, 1963) dove anche Paul Newman cominciava a mostrare la corda.

In *The Outrage* la recitazione è in certi limiti fra i dati da salvare. Gli Actor's Studios hanno ormai insegnato a molti come si possano far coesistere Toshiro Mifune, il signor Ponza, Laurence Olivier e Pancho Villa. È questo esercizio che Paul Newman ci offre e per applicazione e rischiosità è esercizio che si lascia guardare: ma in fin dei conti non c'è scintilla, si tratta di pura osservanza tecnica. Col susseguirsi degli episodi (le quattro differenti versioni del delitto) Newman impingua la propria interpretazione, e l'ultimo brano riesce davvero spiacevole per l'accrescimento smodato degli effetti grotteschi. Anche Claire Bloom non regge sino alla fine i quattro volti della « sua » verità, ma la soccorre una sensibilità sveglia e quel baluginio sensuale, che lampeggia e scompare, che costituisce davvero l'unico appiglio costante del personaggio. Gli altri attori sono poveri, talvolta penosamente fuori rango: Laurence Harvey, Howard Da Silva, e più d'ogni altro Edward G. Robinson che si profonde in una cattiveria espressionistica da orco o da Mangiafuoco.

Infine: la presente volgarizzazione di *Rashomon* toglie l'ultimo dubbio, ove ancora ve ne rimanessero, sul grave sbaglio già da molti notato nel film di Kurosawa, ovvero l'incongrua conclusione con il bambino abbandonato che i tre « ragionatori » notturni trovano e che uno di loro adotta nella sua già numerosa e grama famiglia. È una battuta aggiunta e non muta nulla su ciò che il film ha detto: non ha neppure la forza necessaria per apparire quella nota correttiva, di conforto, che i produttori desideravano. I produttori giapponesi, intendiamo. Perché il testo di Akutagawa non la prevedeva e anche Kurosawa vi si era opposto. « ... Per lealtà verso di lui dobbiamo dire che il finale di *Rashomon,* molto discusso e da parecchi criticato,

appartiene non a lui ma alla produzione, che volle mandare a casa il pubblico con un po' di dolce in bocca ... » (dall'articolo di Anna Garofalo « Kurosawa non voleva il neonato nel portale », *Cinema* 1952, n. 86).

TINO RANIERI

Robin and the Seven Hoods

(*I 4 di Chicago*)

R.: Gordon Douglas - *s.* e *sc.*: David R. Schwartz - *f.* (Panavision, Technicolor): William H. Daniels - *scg.*: Le Roy Deane - *c.*: Don Feld - *m.*: Nelson Riddle - *canzoni*: Sammy Cahn e James Van Heusen - *mo.*: Sam O'Steen - *int.*: Frank Sinatra (Robbo), Dean Martin (John), Sammy Davis jr. (Will), Peter Falk (Guy Gisborne), Barbara Rush (Marian), Victor Buono (sceriffo Potts), Bing Crosby (Allen A. Dale), Edward G. Robinson (« Big Jim »), Allen Jenkins (Vermin), Hank Henry (« Sei Secondi »), Jack LaRue (erbivendolo), Robert Foulk (sceriffo Glick), Phil Crosby (aiutante di Robbo), Robert Carricart (« Bocca Blu »), Phil Arnold (Hatrack), Sonny King (altro aiutante di Robbo), Richard Simmons (Pubblico Ministero), Richard Bakalyan (terzo aiutante di Robbo), Harry Wilson (aiutante di Gisborne), Bernard Fein (Charlie Bananas), Harry Swoger, Carol Hill, Joseph Ruskin - *p.*: Frank Sinatra e William H. Daniels per la P.C. Prod. - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Warner Bros.

I film come *Robin and the Seven Hoods* (I quattro di Chicago, 1964) che mettono a disposizione di un genere consacrato una squadra di attori brillanti e la volontà demistificatoria degli anni Sessanta, soffrono per lo più di un vizio d'origine: per quanto moderni e scettici posseggono sempre nell'armatura un punto più tenero, che può essere un interprete fuori tempo o uno sceneggiatore nostalgico o un arredatore che piglia sul serio la vecchia Hollywood. Che non sa scherzare sul tono degli altri insomma. Si aggiunga che al di fuori delle dissonanze individuali le varie Hollywood — quella di *Little Caesar* (Il piccolo Cesare, 1931) *The Killers* (I gangsters, 1946) *The Killing* (Rapina a mano armata, 1956) ecc. — si sono susseguite senza stacco di sorta, sovrapponendosi e frammischiandosi in una serie di tributi dall'ieri all'oggi e dall'oggi all'ieri: d'altronde il modo giusto per il cinema di progredire senza rinnegare. Infine, la satira vera e propria è procedimento ostico per i realizzatori americani, divisi tra vocazioni e interessi assai diversi, esercitati su una tastiera spregiudicata senza dubbio, ma passionalmente orientata in altre direzioni. Come conseguenza il ritratto caricaturale di un genere hollywoodiano, nel nostro caso il film di gangsters, si sdoppia in due spettacoli che si muovono guerra: la canzonatura trova inaspettatamente la celebrazione che l'attende al corno opposto. Le regole del buon spettacolo — quando questo c'è — dovrebbero comporre il dissidio, e spesso invece lo aggravano; o comunque non recano alcun contributo definitivo nell'uno o nell'altro senso. Incorreva in questo equivoco di fondo anche lo spiritoso *Some Like It Hot* (A qualcuno piace caldo, 1959) di Billy Wilder, che pure rimane l'esempio più centrato di satira gangster.

Il clan Sinatra che qui fa ritorno rinunziando per la circostanza a una delle sue pedine abituali, Peter Lawford, non mostra di preoccuparsi troppo della scelta di un tono univoco. Già nei film precedenti aveva tradito l'intenzione di fare soprattutto del lavoro d'interpretazione, di corpo, spostando le firme celebri che possiede su scenari popolari e suscettibili di buona animazione: il clan Sinatra a Las Vegas (*Ocean's Eleven,* Colpo grosso, 1960) il clan Sinatra nel Far West (*Sergeants Three,* Tre contro

tutti, 1962; *Four for Texas,* I quattro del Texas, 1963) a Chicago e così via. È la tecnica della comica cinematografica, il ritorno alla farsa d'attore. In fondo il clan vuole soprattutto divertirsi.

È il momento di dire che *Robin and the Seven Hoods* ci sembra migliore di tutti gli altri film del complesso sopra citati, nonostante l'ambiguità lamentata. Nessuno pretendeva una *Dreigroschenoper* americana, benché le premesse in fondo ci fossero, nel soggetto, nell'ambientazione, persino — involontariamente sino a un certo punto — nei *couplets* e nella recitazione di alcuni caratteristi: Peter Falk ad esempio ha l'andatura ironica e la sagacità interpretativa di un commediante istruito, che conosce non solo Mackie Messer ma anche Arturo Ui. E nel gangsterismo industrializzato, nelle connivenze banditi-polizia dove ciascuno gioca al più furbo, nel molteplice capovolgimento delle istituzioni — le guardie sono ladri, i ladri sono solerti funzionari della pubblica beneficenza, gli asili pubblici servono solo da doppiofondo alle case da gioco — in tutto questo traffico dove basta mutare il frontone per trovarsi di nuovo al sicuro, è dato leggere un divertimento tutt'altro che pigro, tutt'altro che invecchiato. Anche l'inserimento amoroso — Barbara Rush, la figlia del vecchio caporione ucciso — svicola subito dal passo falso del sentimento, creando anzi una serie di situazioni a sorpresa in cui il sesso è posto a sua volta al servizio della soperchieria. Un piccolo personaggio degno d'un film anche più duro; e senz'altro di un'attrice di maggior risalto.

Il patetismo tuttavia, cacciato dalla porta, risale dalla finestra proprio nel personaggio di Sinatra. Circonfuso da una vaga dabbenaggine questo Robbo biscazziere e *killer* che si lascia irretire in una fantastica speculazione dall'apparenza filantropica e fa il « Robin Hood » degli anni Trenta a favore dei bambini orfani e dei vecchi abbandonati, è proprio la figura fuori quadro che dicevamo all'inizio. Non del tutto proclive al gusto della satira, né a quello della farsa, è attore diligente abbastanza — e produttore sufficientemente accorto — da sostenerne lo svolgimento: ma sta a disagio nel centro dell'azione sia come personaggio che come interprete. Per fortuna questi film del clan sono sempre meno devoti al culto della personalità, ringraziando il cielo. Fanno il gioco di squadra con grande destrezza e senza gomitate. Anzi, fin dal tempo di *Ocean's Eleven,* i cospicui mezzi consentono alla produzione di corroborare il cast già ricco con nomi sussidiari che variano di volta in volta e sono scelti quasi sempre con oculatezza. Facciamo per la seconda volta il nome di Peter Falk, che a *Robin* porta un contributo essenziale. L'intervento di Bing Crosby non è meno indovinato (uno dei figli di Bing, Phil, è già elemento fisso del clan) e permette un paio di numeri cantati, di gruppo, piuttosto spiritosi. La parodia dello *spiritual* nel finto ricovero religioso, con quattro voci che contano qualcosa nelle cronache del *musical* statunitense: Crosby il *crooner* degli anni Trenta, Sinatra il *vocalist* dei Quaranta, Dean Martin l'*italian singer* dei Cinquanta, e Sammy Davis jr. il fantasista dei Sessanta, costituisce un numero assai godibile e avvicina momentaneamente quattro personalità che non sarebbe facile riunire su un unico palcoscenico.

Si può meglio capire da questi accenni perché *Robin and the Seven Hoods* pur lavorando su un piglio aggressivo e senza tenerezze apparenti sia percorso ogni tanto da fuggevoli nostalgie, talora inavvertibili per lo

spettatore giovane ma non per questo meno autentiche. È la sua debolezza ed è una debolezza che potrebbe anche piacere, se il film ne mettesse in rilievo i motivi « storici » e di costume. Ma ciò non accade. Resta in forse, per quanto individuabile con buona approssimazione, persino l'epoca in cui la vicenda ha luogo: che si può situare al di qua della Crisi, intorno al 1934 (come diva del momento il dialogo cita Jean Harlow). E Edward G. Robinson mima il suo « Piccolo Cesare » nella famosa sequenza del Ristorante Palermo. Divertente, ma già in senso commemorativo; non in senso satirico. Del resto tutta la grande assemblea dei gangsters all'inizio del film ha implicitamente il senso di un omaggio ai volti antichi di una vigorosa tradizione cinematografica. C'è Allen Jenkins, vecchio fuorilegge dei prodotti Warner Bros. anteguerra. C'è persino, nel ruolo di « Mummia » (e pronuncia due battute), quello che dopo Bogart rappresentò uno dei tipi più singolari del cinema gangster: Jack La Rue, cui toccò nel 1933 d'impersonare il massimo personaggio letterario del genere, Popeye di Memphis, in *The Story of Temple Drake* (Perdizione) tratto da « Santuario » di Faulkner.

Ma più che con quegli archetipi il film tende a instaurare un rapporto burlesco con gli eroi della leggenda di Robin Hood, come suggerisce il titolo originale. I gangsters « che tolgono ai ricchi per donare ai poveri ». C'è il grassone che vuol richiamare Friar Tuck, e Bing Crosby porta il nome di Allen A. Dale, che è quello di un altro dei « compagni della foresta »: mentre il nemico giurato della banda, Peter Falk — nell'edizione italiana Carmelo Rapaci, doppiato in siciliano — ha nell'originale il nome di Guy Gisborne, che fu il nobile inglese avversario di Robin. Piccoli vezzi, che non tolgono né aggiungono niente alla sostanza del film.

Si parla per ultimo del regista, perché *Robin and the Seven Hoods* non è che in minima parte un film di regia. L'accuratezza gli proviene da una disciplina preesistente, da una « organizzazione Sinatra » già collaudata. Non pensiamo che Gordon Douglas sia stato chiamato a dirigere perché, nel 1950, aveva già realizzato un film su Robin Hood (*Rogues of Sherwood Forest,* Viva Robin Hood!); crediamo piuttosto che Douglas si ritrovi oggi in buona considerazione per alcuni accenti anticonformistici nei suoi film recenti. Abbiamo già veduto in Italia quello che ha girato subito dopo *Robin,* il western *Rio Conchos* (id., 1964): che è bizzarro, forse antipatico, inconcluso, ma certamente fuor delle regole. In *Robin and the Seven Hoods* l'originalità è minore ma il tocco professionale accettabilissimo, a parte qualche ripetizione narrativa e l'abbassamento di tono finale. Tra mito e non mito, Douglas non decide. Si preoccupa soprattutto di dare acconcia sistemazione ai suoi attori offrendo a ciascuno la sequenza adatta. E a fare le spese degli scherzi del film non è tutto sommato il vecchio cinema gangster; i sogghigni vanno se mai a un bersaglio ancora più innocuo, le leggende britanne di Robin Hood.

TINO RANIERI

Topkapi

(*Topkapi*)

R.: Jules Dassin - *s.*: dal romanzo « The Light of Day » (« La luce del giorno ») di Eric Ambler - *sc.*: Monja Danischewsky - *f.* (Technicolor): Henri Alekan - *scg.*: Max Douy - *m.*: Manos Hadjidakis - *mo.*: Roger Dwyre - *int.*: Melina Mercouri (Elizabeth Lipp), Peter Ustinov (Arthur Simpson), Maximilian

Schell (William Walter), Robert Morley (Cedric Page), Akim Tamiroff (Geven), Gilles Segal (Giulio), Jess Hahn (Fischer), Titos Wandis (Harback), Ege Ernart (maggiore Tufan), Senih Orkan (primo poliziotto), Ahmet Danyal Topatan (secondo poliziotto), Jules Dassin (Josef), Amy Dalby (Nanny), Despo Diamantidou (Voula) - *p.*: Jules Dassin per la Filmways - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Dear - United Artists.

È triste assistere alla decadenza progressiva e irreversibile di un regista che fu, in passato, qualcuno e che è ancora un uomo simpatico, sensibile, generoso. Parliamo di Jules Dassin, americano israelita di origine europea che nel Sud dell'avita Europa ha trovato una nuova ragione di vita ma, disgraziatamente, non d'arte.

Dopo il capitombolo di *Fedra,* Dassin ha abbassato la mira nel tentativo di ripetere il trionfo commerciale di *Mai di domenica.* Gli incassi che *Topkapi* ha fatto di qua e di là dall'Atlantico dimostrano che ha raggiunto il suo scopo. Se si potesse giudicare un film con i criteri di una programmazione industriale cioè in base alla esattezza dei calcoli fatti, durante le fasi successive della sua confezione, per ottenere determinati effetti e piacere al pubblico su scala internazionale, *Topkapi* sarebbe, come *Matrimonio all'italiana,* un capolavoro.

Esaminiamone la formula, la combinazione chimica. Quale fu l'ingrediente di maggiore effetto di *Rififi*? La celebre sequenza silenziosa del furto alla gioielleria. *Topkapi* ne offre l'equivalente un sensazionale furto di gioielli al Museo Topkapi di Istanbul, in una astuta contaminazione di tensione, comicità e tecnologia. Da *Mai di domenica* Dassin ha, invece, ripreso le musichette disperatamente allegre e l'erotismo aggressivo e ostentato di Melina Mercouri, qui trasformata in un'avventuriera ninfomane, egualmente ossessionata dal desiderio di maschi e di smeraldi. L'eterogenea brigata che viene riunita per compiere l'impresa ricorda, con un'accentuazione burlesca, i sodalizî bizzarri che sono stati la caratteristica dei migliori film di John Huston. La preparazione del colpo, un po' troppo laboriosa, è inzeppata di scorribande turistiche attraverso Istanbul, con tutti i passaggi obbligati di quel folklore esotico turco che, nel cinema degli Anni Sessanta, sembra ormai una moda (*L'immortelle, Dalla Russia con amore*).

Sul piano di un cinema d'intrattenimento, insomma, *Topkapi* funziona ma a scapito dell'intelligenza, dell'originalità, dello sforzo. È una sagra della volgarità piacevole. Sul piano stilistico se ne può avere una verifica ineccepibile nell'uso del colore che Dassin affronta per la prima volta. Lo fa, infatti, con il gusto di un amatore di caleidoscopî: la perizia tecnica di un operatore come Alekan è messa al servizio del pittoresco a tutti i costi. Che cosa resta, alla fine, di Dassin? Qualche tocco graffiante nella descrizione della polizia turca, e una battuta spiritosa: « C'è una cosa che mi piace in voi svizzeri — dice la Mercouri a Maximilian Schell — è che siete così sexy. » La recitazione è coerente al film: c'è sempre una nota di troppo come se Ustinov, Schell, Morley, Hahn — per non parlare dell'ormai insopportabile Melina — si esibissero continuamente, tenendo d'occhio il loggione. Fa eccezione, per la genialità che lo contraddistingue, l'ammirevole Akim Tamiroff.

MORANDO MORANDINI

I documentari

Il mondo senza sole

Il mondo senza sole non è più « Il mondo del silenzio », se ci possiamo permettere un facile gioco di parole e di titoli, legato a un altro film di Jacques-Yves Cousteau, noto come il più famoso esperto di cinematografia e di esplorazione subacquea. Nelle profondità sottomarine si allestiscono villaggi, abitazioni, laboratori di ricerca, centri di studio; si ascolta la radio, si va a passeggio, anche se con le pinne e gli autorespiratori; ci sono perfino i batiscafi-taxi che fanno servizio dall'una all'altra stazione e che collegano le varie abitazioni fra loro; dalle finestre si vedono i pesci più stravaganti e più eccezionali, colori e luci inimmaginabili all'uomo che conduca una vita ... normale; non c'è il rumore degli autobus, il puzzo della benzina e dei gas di scarico, si ignora lo smog.

L'indagine di Cousteau è condotta sul filo del fascino della curiosità, ma al di sopra dell'esotismo, ben al di sopra di un banale documentario di viaggio: egli ama il suo mondo, evidentemente, lo sente vivo e lo esplora più che col temperamento del ricercatore con quello del compartecipe. La macchina da presa diventa per Cousteau la chiave per introdurre lo spettatore al limite tra la fantasia e la realtà, in una dimensione di vita che quasi ripropone un'alternativa di rinnovato sapore, fra l'arcaico e il fantascientifico.

Il mondo del silenzio fu accolto con grande favore ma poi, in seguito, c'è stato chi ha cercato di ridimensionare le qualità e i pregi di Cousteau per valorizzare, a posteriori, il nome di Louis Malle, che di quel film era l'aiuto-regista. *Il mondo senza sole* conferma invece, senza possibilità di equivoci e senza scoperte pretenziose, che l'autore del film di allora e di quello di oggi è inevitabilmente Cousteau, il quale ha avuto, del resto il valido aiuto di espertissimi operatori e di infaticabili marinai. Ovviamente, i pregi di un documentario di questo genere — che si avvale di bellissimi colori non solamente illustrativi — sono più di carattere lirico che d'altro tipo; c'è infatti il senso dell'inchiesta, c'è la ricerca psicologica sui caratteri degli uomini e su quelli dei ... pesci, ma quello che al regista preme maggiormente è non la curiosità alla Disney, non il facile accostamento, magari a suon di motivi musicali, di movenze, giochi, variazioni, a cui a suo tempo non sfuggì neppure Rossif: bensì il timbro intimo e rarefatto di

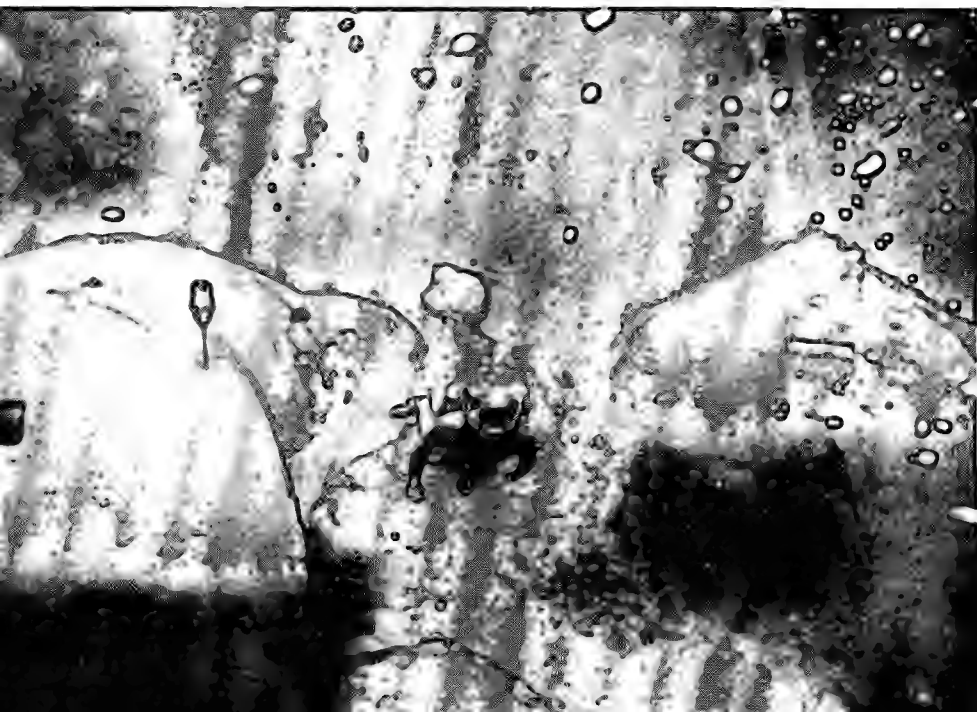
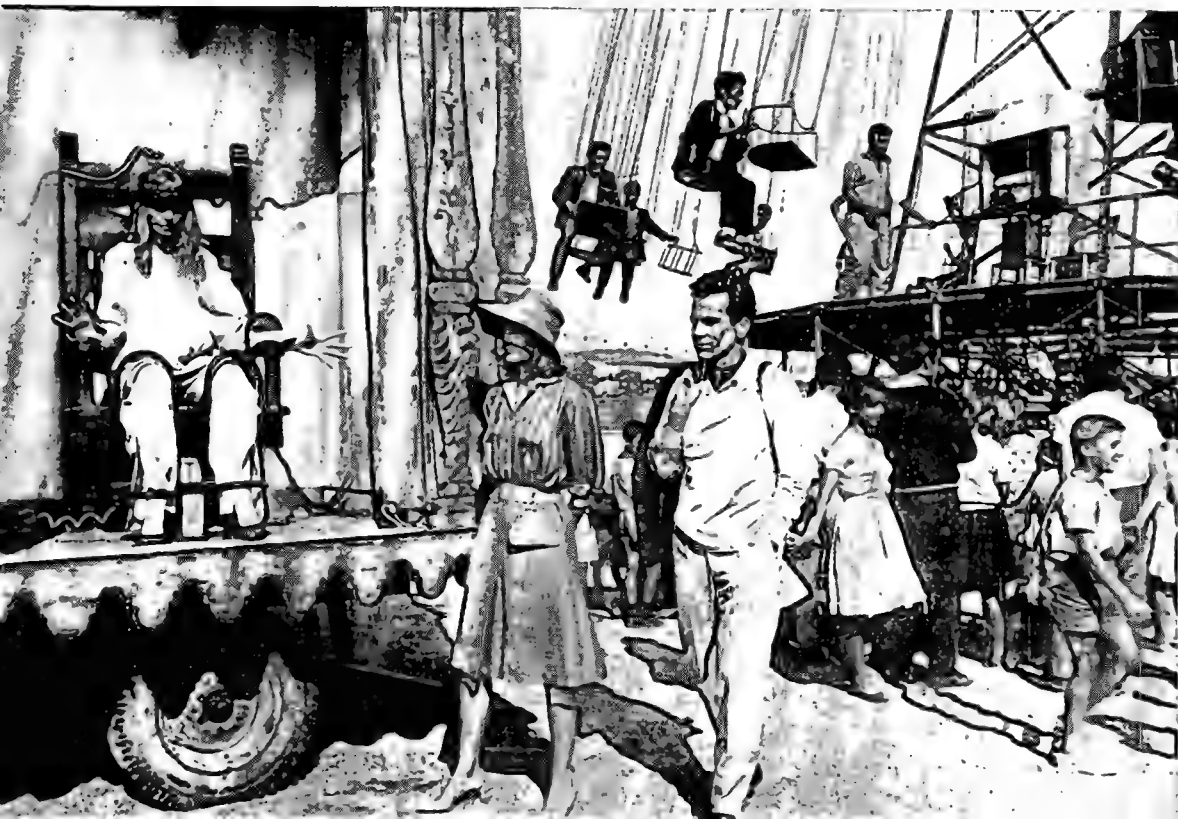
Un decennio di "Nouvelle Vague"

Da *La pointe-courte* (1954-55) di Agnès Varda. (*Sylvia Monfort, Philippe Noiret*).

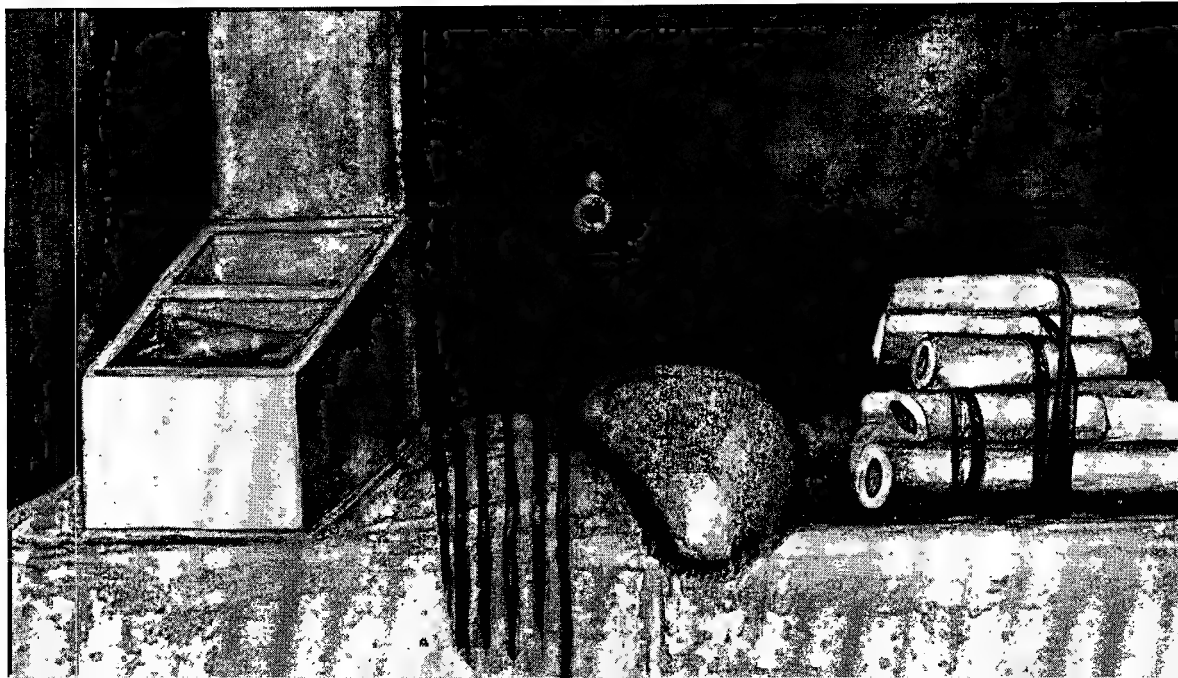
(*Sopra*): Da *Paris nous appartient* (1958-60) di Jacques Rivette. (*Françoise Prévost, Betty Schneider*). - (*Sotto*): Da *Une simple histoire* (1958) di Marcel Hanoun

Film di questi giorni

Da *Behold a Pale Horse* (... E venne il giorno della vendetta), film di Fred Zinnemann sul fuoruscitismo spagnolo. (*Marietto Angeletti, Paolo Stoppa*).

Due esempi di documentari a lungometraggio. (*Sopra*): Da *Ecco... il finimondo* dell'italiano Paolo Nuzzi. - (*Sotto*): Da *Le monde sans soleil* (Il mondo senza sole) del francese Jean-Jacques Cousteau. - (*Nella pagina seguente*): Da *Matrimonio all'italiana*, mediocre riduzione di Vittorio De Sica di un dramma di Eduardo De Filippo. (*Sophia Loren, Marcello Mastroianni*).

Film di mestiere con « alibi » intellettuale. (*Sopra*): Da *The Outrage* (L'oltraggio) dello statunitense Martin Ritt, « remake » occidentale di *Rasho-mon*. (*Claire Bloom, Paul Newman*). - (*Sotto*): Da *Topkapi* (*id.*) di Jules Dassin. (*Melina Mercouri, Maximilian Schell*).

Cortometraggi a Tours

(*Sopra*): Da *Un matin de soleil* di Olivier Gérard. - (*Sotto*): Da *Les jeux des anges* del polacco W. Borowczyk.

Deutschland erwache!

(*Sopra*): Da *Schwarz-Weiss-Rot* del tedesco Helmut Herbst. - (*Sotto*): Da *Eugene Atget* di Harold Becker.

sensazioni malgrado tutto sentimentali, di sensazioni emotivamente ricche di tutti gli ingredienti dello spettacolo d'avventure, in cui c'è sempre la presenza dell'uomo, a dare una dimensione precisa e non equivoca, dove l'uomo vale ancora a mettere in risalto ora la sua impotenza ora le sue mancanze ora le sue diffidenze ora la sua ansia continua di perfezione. Il film ha così uno svolgimento elementare, un piano di racconto tutto scoperto e tutto in superficie (... malgrado le profondità marine!). Ma nello stesso tempo ha una sostanza morale pulita e significativa, tanto più in un clima, quale quello attuale, di massima rilassatezza nell'opportunismo e nella volgarità.

Ecco . . . il finimondo

È un vecchio progetto di Mario Gallo, Paolo Nuzzi e Dino B. Partesano, questo *Ecco ... il finimondo,* che col tempo ha mutato caratteri, indirizzi, titolo, senza che a noi ora sia possibile controllare quanto rimanga di fedeltà alla prima idea, quanto sia dovuto a spurî motivi di carattere produttivo; senza che possiamo documentarci e documentare su che cosa sia genuino in sé, e aderente al proposito non diciamo degli sceneggiatori (i cui nomi compaiono anche ora sui titoli), quanto almeno del regista, e dei suoi impegni ideologici e sociali, e quanto invece sia a carico dell'estro e degli interessi del commercio.

Comunque stiano le cose, *Ecco ... il finimondo* (col titolo *Il finimondo* il film era stato bocciato dalla censura), non è troppo originale, così come lo vediamo, rispetto ai troppi altri film che, col pretesto dell'inchiesta, sono venuti dilettandoci delle « anormalità » del nostro tempo. C'è la linea di *Mondo cane,* a cui qualche volta Nuzzi sembra aspirare, puntando sul patologico, sullo sconveniente, e a tratti perfino sullo sgradevole. Vogliamo dunque affermare — senza troppa ansia di novità — che siamo in un mondo di livellamenti al più modesto grado di fantasia e di moralità, malgrado i mezzi tecnici a nostra disposizione e la supremazia delle nostre scoperte? Con una scelta altrettanto parziale, altrettanto ad hoc, Nuzzi o chiunque altro può ottenere di dimostrare l'opposto, affermare che oggi è tutto perfetto e tutti siamo saggi pensatori, con altrettanta superficiale casualità di scelte e di giustapposizioni: se invece quella del film non fosse la linea di moda, quella di sorprendere e di brutalizzare lo spettatore; tanto che, una volta preso l'avvio, Nuzzi non riesce più a fermarsi, e la seconda parte non è che una ripetizione degli stessi concetti — con fenomeni molto simili — già esposti all'inizio.

Qual è la parentela fra un allevamento artificiale di pulcini e l'arte cinetica?; fra la catena di montaggio di una grande industria e il lavoro dei ciechi?; fra una trattoria inglese rallegrata dalla presenza di modelle nude e il cimitero di Forest Lawn, l'aereo X 15 e la macchina per misurare l'intensità dei baci? Il « finimondo » di Nuzzi è tutto in questi esperimenti, uno dei quali, ad esempio, addirittura commentato da un sessuologo, Luigi de Marchi. Ma che lo scopo del regista sia di carattere scientifico è immediatamente contraddetto dal contesto e proprio dalla maggioranza delle scelte, dalla ricerca a tutti i costi dell'eccezionale, che non è necessariamente « finimondo », ma invece si inserisce come un compimento, molte volte, della evoluzione tecnica, o come esasperazioni, se si vuole, anormalità, che

quindi sono per ciò stesso atipiche, e non simbologiche e rappresentative.

In sostanza ciò che manca, al film, è una chiara linea logica, un ragionamento e una giustificazione, poiché il filo conduttore che in apparenza guida Nuzzi è evidentemente debole e fondamentalmente inesatto e contraddittorio. Il che è tanto più grave dal momento che Nuzzi ha mostrato in altre occasioni un'impostazione ideologica impegnata a sinistra, in un orientamento criticamente costruttivo sulla attuale società, non solo italiana. Qui, invece, con una cornice — a parole — piena di reazioni e di risentimenti, si muove una sostanza fortemente legata a vecchie tradizioni borghesi, a compiacimenti non di rado morbosi.

Four Days in November

Four Days in November: quattro giorni in novembre, nel 1963, che sconvolsero gli Stati Uniti e il mondo, e per un momento sembrò che potesse venirne fuori qualcosa di tragico, di irreparabilmente catastrofico. Mel Stuart ha realizzato, per la Wolper Productions, un documentario che ripresenta fedelmente i movimenti, gli interventi, i discorsi, la fine del Presidente Kennedy, a Dallas poco dopo il mezzogiorno del giorno 22, e poi i funerali: Stuart è un regista che lavora soprattutto per spettacoli televisivi, la Wolper Productions è una casa essenzialmente televisiva, e niente fu più televisivo dell'assassinio di Kennedy, delle manifestazioni cui egli partecipò prima di morire, e di quel che seguì alla morte di Kennedy, il conseguente assassinio, cioè, di colui che l'aveva ucciso, visto a domicilio da decine di milioni di persone come mai è successo nella storia. L'uccisione di Lee Oswald da parte di Jack Ruby, oltre che uno degli avvenimenti più clamorosi e più impensabili degli ultimi decenni è stato infatti senza volerlo, uno degli « spettacoli » cruciali del nostro tempo, grazie al caso e alle coincidenze, se si vuole, ma grazie, soprattutto, all'essenza stessa della televisione come mezzo espressivo. La contemporaneità e il « caso » sono in sostanza la forza e la suggestione della realtà nel mentre stesso in cui si svolge, la possibilità teorica continua e nello stesso tempo immediata e assoluta di far diventare « pubblico » — perché portato agli occhi degli spettatori, dei milioni e milioni di persone per i quali la televisione è anche solo una forma di rappresentazione di avvenimenti — ciò che non è inventato ma accade veramente, e accade nello stesso tempo in cui viene già esposto e mediato con un resoconto.

Nulla, quindi, di più adatto ad una sede televisiva, all'origine, che *Four Days in November* (uscito a Roma, curiosamente, soltanto in edizione originale col commento in inglese, in omaggio alla sensibilità degli importatori e dei distributori di film: a proposito, è vero che anche l'ultimo film di Dreyer, *Gertrud,* non trova la strada per la presentazione in Italia?), anche se ora la sua sede più peculiare è, proprio quella cinematografica, assumendo il cinema una strana — e magari un po' ambigua — funzione di ripresentazione in seconda istanza, e in forma più riflessiva e più mediata, di quanto era successo in una irripetibile situazione di privilegio produttivo e forse anche estetico.

In effetti, comunque, pochi film di avventure, pochissimi « gialli » hanno la forza di tragedia e di convinzione e nello stesso tempo la terribile drammaticità definitiva e senza scampo di questo film. La prima parte è la più

generica e la più debole, anche se man mano che le sequenze passano, che gli spostamenti di Kennedy e i suoi discorsi politici si susseguono ci si avvicina ineluttabilmente al fato di Dallas, il traguardo a cui Stuart — proprio per dare al suo film un obiettivo preciso e sintomatico — punta sin dall'inizio, prevedendo già, con alcune immagini d'ambiente, la conclusione del suo dramma. Ma la seconda parte del film, che inizia con l'arrivo del Presidente all'aeroporto, con l'abbraccio così affettuoso e così spontaneo dei figli, e prosegue col corteo di auto verso il luogo del delitto scandendo minuto per minuto e secondo per secondo il percorso e quindi gli ultimi momenti della vita di un uomo, non ha precedenti, nel quadro del documentarismo degli ultimi anni. Rivediamo infatti le riprese vere — che Stuart ha intelligentemente montato — del corteo presidenziale, riprese fatte quel giorno, a Dallas, da operatori i quali vollero ritmare il tempo con esattezza, e si dilettarono sommamente a riprodurre anche le immagini dei tanti orologi pubblici incontrati lungo il percorso: ma lo spettatore, mentre vede il film, sa già a quale ora e a quale minuto Oswald sparò a Kennedy, e sente veramente, in maniera palpabile, la vita che sta per sfuggire dal corpo del Presidente, sente l'avvicinarsi della morte come in nessun'altra occasione. E poi i momenti caotici degli spari, della corsa verso l'ospedale, dei tentativi d'intervento medico, la morte, il giuramento di Johnson.

Verso la fine, Stuart ha montato parallelamente i brani riguardanti i funerali di Kennedy con quelli dapprima sull'interrogatorio e poi sull'uccisione di Oswald; la sepoltura di Stato del Presidente con quella semiclandestina del suo assassino: elementi, tutti, che nella forza della « rappresentazione diretta » trovano altri motivi da aggiungere alla loro drammaticità intrinseca.

Ma tutte queste considerazioni di carattere umano, spettacolare e in ultima analisi estetico non possono farne trascurare un'altra, soprattutto politica e anch'essa non priva di implicanze umane e sentimentali, sul fatto che il documentario, specie col commento (letto da Richard Basehart), prende sui fatti che espone e sul loro significato la stessa posizione che ha assunto ufficialmente il Rapporto Warren. Ed il conformismo di questa scelta, i suoi molti punti oscuri, i suoi lati deboli — rilevati anche negli Stati Uniti, ma soprattutto in Europa, per il desiderio congenito degli americani di sentirsi tranquilli e superiori e di voler dare per scontato qualsiasi avvenimento troppo impegnativo, fino a localizzare nell'individualismo e nella patologia fenomeni sociali clamorosi e in senso opposto inequivocabili — rendono il film insoddisfacente proprio anche nei confronti dell'enorme e ricchissima quantità di materiale tecnico a disposizione. Ma è bene aggiungere che ciò non fa che riconfermare la disponibilità obiettiva del cinema, in quanto mezzo espressivo, per qualsiasi significato morale e quindi, un'altra volta, estetico. Fra coloro che si richiamarono al « montaggio » quale « pietra filosofale » del cinema a tutti gli altri che vollero riconoscerne in questo o in quello « specifico » la ragione d'essere, è nel vero ancora una volta chi vede i problemi tecnici — tecnici, comunque sia — passare in seconda linea rispetto alle scelte dell'uomo, alla sensibilità e alle impostazioni dell'autore: Stuart e la Wolper Productions, se lo avessero voluto, avrebbero infatti potuto dare al loro film, con le stesse immagini, e con lo stesso montaggio, un significato assai diverso soltanto,

o quasi, che, questa volta, fosse stato diverso il testo del commento. Tecnica, politica, letteratura e ... televisione si fondono in uno spettacolo composito da cui viene fuori, ancora una volta, un ritratto sintomatico — anche se per fortuna non generale, non assoluto, non definitivo dell'uomo del nostro tempo.

GIACOMO GAMBETTI

A Tours un panorama esauriente del cortometraggio

La produzione mondiale del cortometraggio continua a destare interesse, sia per i temi che via via affrontano i nuovi registi, sia per le nuove soluzioni tecniche e formali che vengono adottate, sia infine per le indicazioni che può fornire sulla futura attività artistica di giovani autori che nel cortometraggio affrontano le loro prime prove creative. Naturalmente, dopo l'avvento della « Nouvelle Vague », del « Free Cinema », del « New American Cinema », del « Candid Eye » e di altri movimenti d'avanguardia, che presero le mosse proprio nell'ambito della produzione documentaristica e di cortometraggio in genere, il panorama offerto dai film presentati nei festival di categoria non è più così ricco e stimolante come alcuni anni fa. Più difficile appare la scoperta di nuovi talenti — anche perché oggi molti giovanissimi possono, proprio grazie ai movimenti citati, realizzare il loro primo lungometraggio senza prima essersi fatte le ossa nel campo più ristretto del corto e medio metraggio —; più rara si fa, nelle opere esposte, la proposta di un nuovo linguaggio. Tuttavia il lavoro condotto in questo settore da decine di registi in questi ultimi dieci anni — e ce ne ha dato conferma una breve retrospettiva dei film premiati a Tours dal 1954 al 1963, organizzata nell'ambito del festival di Tours di quest'anno in occasione del suo decimo anniversario — ha permesso al cortometraggio di raggiungere un livello qualitativo senz'altro buono e, soprattutto, di orientarsi verso temi e modi di rappresentazione un tempo ignorati e che invece si dimostrano sempre più degni del massimo interesse, anche in funzione delle possibili applicazioni alla produzione di lungometraggi.

In altre parole, il decimo festival del cortometraggio di Tours, se da un lato non ha presentato opere veramente eccelse — tranne alcuni casi che esamineremo più oltre — dall'altro ha fornito un panorama esauriente della produzione mondiale, che è apparsa di livello notevolmente alto, sia per l'abilità tecnica dimostrata da tutti gli autori presenti con le loro opere, sia per la verità dei temi e dei soggetti, anche i meno spettacolari e i più difficili: testimonianze queste della maturità tecnica ed artistica dei giovani registi e, più in generale, della maturità del cinema, oggi, di affrontare con serietà qualsiasi problema che si pone all'uomo contemporaneo.

Per comodità di lettura raggrupperemo i film per nazione, anche se è bene tener presente che a Tours i film sono presentati direttamente dagli autori e dai produttori, al di fuori di ogni organizzazione statale (eccetto, naturalmente, per i paesi a democrazia popolare), cosicché la scelta, definita in un secondo tempo da un'apposita commissione di selezione, non rappresenta tanto la produzione di ogni singola nazione quanto la produzione mi-

gliore mondiale, almeno nelle intenzioni e nelle possibilità degli organizzatori. Dall'elenco alfabetico per nazione rimangono fuori i film premiati, i quali permettono un discorso più ampio e dai quali partiamo in questa nostra cronaca.

Il gran premio della giuria è andato al film francese *Cassius le grand* di William Klein, a nostro avviso il migliore film presentato a Tours. Si tratta di un film-inchiesta, secondo i moduli del cinéma-vérité e più ancora del giornalismo cinematografico di Drew e Leacock sull'incontro di boxe tra Cassius Clay e Sonny Liston per il titolo di campione del mondo. Klein rinuncia deliberatamente alle riprese, certamente suggestive ma facili, dell'incontro sul ring, d'altronde già conosciute attraverso i cinegiornali d'attualità e la televisione, per centrare la sua attenzione sui precedenti dell'incontro e sui retroscena del mondo pugilistico. Attraverso una serie di interviste visive-sonore sull'esempio appunto di Drew e Leacock e di Koenig e Kroitor di *Lonely Boy,* non soltanto vien fuori un ritratto a tutto tondo di Cassius Clay, nel suo aspetto fisico, nella sua psicologia sommaria, nella sua arroganza e alterigia, ma ne deriva un affresco sulla società che ruota attorno alla boxe come avvenimento sportivo e come fatto economico: tifosi, fans, organizzatori, finanziatori, allenatori ecc. Il giudizio di Klein sui fatti che descrive non è mai estraneo ai fatti stessi, non vuole nemmeno essere un giudizio critico, quanto una proposta d'interpretazione; eppure non è limitato alla constatazione dei fatti, non risulta affatto imparziale, ma prende posizione — chiara ed esplicita anche se scaturisce dalle immagini e dal rapporto delle immagini tra di loro — contro la disonestà, la speculazione e l'immoralità del mondo corrotto di certo sport. La tecnica non è nuova, e la televisione ci ha ormai abituati a tal genere di spettacoli, anche se, per ovvi motivi, piuttosto edulcorati. Ciò che c'è di nuovo in Klein, rispetto ad altri autori che si sono rivolti in particolare al film-inchiesta, è il taglio tutto personale ed efficace della narrazione, la concisione nel descrivere i fatti suscettibili d'interpretazione critica e nel tratteggiare i personaggi, cogliendone in pochi tratti le caratteristiche essenziali: ciò permette di giungere in uno spazio e in un tempo ristretti alla rappresentazione significativa di un fatto di costume, sul quale lo spettatore può dare un giudizio motivato, secondo le indicazioni illuminanti fornitegli dall'autore. Nell'ambito di un cinema giornalistico — d'un giornalismo tuttavia maturo e cosciente — ci pare che *Cassius le grand* si ponga ai primi posti e che il suo autore, che tra l'altro ha realizzato per la televisione francese il programma *Cinq colonnes à la une* ch'ebbe un ottimo successo di critica e di pubblico, debba essere seguito col più attento interesse.

I premi speciali sono andati, nell'ordine, a *The Hat* di John e Faith Hubley, *Tomo goje prestaje zakon* (t.l. Là, dove non c'è più legge) di Krsto Skanata e *Les jeux des anges* di Walerian Borowczyk, il primo e l'ultimo film a disegni animati, il secondo documentario classico di tipo sociologico. Tutti e tre, soprattutto i film d'animazione di Hubley e di Borowczyk, sono di grande interesse e richiedono un discorso particolare.

Conosciamo ormai da anni la produzione dei coniugi Hubley nel campo del disegno animato, tutta indirizzata a un effettivo rinnovamento di linguaggio e di contenuti di questo genere cinematografico che oggi, grazie agli Hubley e a parecchi altri artisti

americani ed europei, si è imposto all'attenzione critica con pari diritto degli altri generi. *The Hat,* che è la loro ultima opera, si pone sulla scia del precedente *The Hole,* sia per la costruzione drammatica del racconto — anche qui un apologo basato sul dialogo tra due soli personaggi — sia per la libertà formale che godono i personaggi nel loro continuo formarsi e trasformarsi entro i confini mobili di un disegno e di un colore che sempre si rinnova. Il film narra il conflitto tra due guardie di frontiera a causa di un cappello caduto al di là del confine e si svolge tutto sull'esile filo dei contrasti tra i due. Hubley, come già in *The Hole,* si serve di questo spunto per allargare il campo d'indagine, attraverso i dialoghi e il comportamento dei personaggi (e non si dimentichi l'apporto determinante della voce e della musica improvvisata di Dizzy Gillespie), fino a toccare gli eterni temi della pace e della guerra, dell'amore e dell'odio, con conseguenze logiche dichiaratamente pacifiste. Ne risulta un gustosissimo apologo, che non soltanto conferma le doti degli autori in un campo non facile com'è quello del « dialogo filosofico », ma testimonia ancora una volta della validità dell'apporto del cinema d'animazione in un settore d'indagine che un tempo sembrava prerogativa del cinema « dal vero ».

Diverso è il cammino artistico di Walerian Borowczyk, cineasta polacco da parecchi anni attivo soprattutto in Francia. Fin dal tempo dell'*Ecole* (1958) e degli *Astronautes* (1959), film realizzati con la tecnica dell'animazione di persone e cose, l'interesse dell'autore era parso rivolgersi soprattutto alle possibilità fantastiche e surreali dell'animazione, che gli permettevano di costruire storie e personaggi carichi di significati allegorici, al limite dell'assurdo. In quest'ambito si muove anche l'ultimo film di Borowczyk, *Les jeux des anges,* al tempo stesso il più avanzato sulla strada dell'assurdo e il più formalmente rigoroso di tutta l'opera del nostro. Per usare le stesse parole di Borowczyk il film « è una specie di reportage sul paese degli angeli, degli angeli ordinari, perfettamente allegorici. Uno spettatore privilegiato è entrato in questa società con una cinecamera e ha osservato delle cose che forse non hanno rapporti con la logica così come la concepiamo, ma che assomigliano un po' a quei ricordi incomprensibili che ci piace riportare da viaggi esotici ». Naturalmente il regista definisce il suo film « très réaliste » ma aggiunge subito dopo « sinon très réel ». La tecnica di ripresa che l'autore impiega, il ritmo narrativo, la fattura dei disegni, sono infatti « très réalistes », ma è bene dire subito che sono di quel realismo caro ai surrealisti, dove più l'oggetto è volutamente reale, imposto di violenza all'attenzione dello spettatore, più mostra la sua natura allegorica e fantastica. Così è del film di Borowczyk, che ci trasporta in un mondo fantastico dove tutto è possibile, dove assistiamo a fatti orribili (la decapitazione in serie, ad esempio) rappresentati con la più assoluta obbiettività e il più gelido distacco, o a fatti incomprensibili per la loro assurdità, ma che tutti possono essere soggetti a un'interpretazione allegorica della nostra civiltà disumana e meccanizzata. In altre parole, la fantasia, a volte macabra, di Borowczyk non è mai disgiunta da uno sguardo critico sulla realtà contemporanea e anche quando, come nei *Jeux des anges* o nel precedente *Le theâtre de M. et Mme Kabal,* l'invenzione fantastica e il gusto dell'orrido paiono fine a se stessi, il legame con il mondo « rea-

le » è più stretto di quanto non sembri, e la satira corrosiva lascia il segno.

Il discorso sul film jugoslavo *Tamo goje prestaje zakon* di Krsto Skanata è più breve. Il giovane autore, che pure ci fa vedere brani di realtà impressionante e sociologicamente interessantissimi sulla condizione umana e sociale delle donne in certe zone della Jugoslavia, ancora soggette a pregiudizi d'altri tempi e quasi rassegnate a una vita che ne annulla la personalità e la dignità, pare poi più interessato a dar forma « poetica » alla materia, col rischio di cadere in certo formalismo estetizzante, che riduce in parte il valore di documento del film. Quando la realtà parla direttamente con l'evidenza dell'immagine, il discorso è chiaro ed esplicito, quando invece Skunata sembra voglia commentarla e indicarne le componenti più genuine, allora essa si fa più opaca, perde in verità quello che vorrebbe guadagnare in « poesia ».

Decisamente contrari ci trova invece il parere della giuria di assegnare il premio per l'opera prima al mediocre film cecoslovacco *Posledni trik pana Schwarzewaldea a pana Edgara* (t.l.: L'ultimo trucco del sig. Schwarzewald e del sig. Edgar) di Jan Svankmajer, che si riduce a portare sullo schermo i giochi assurdi (alla Borowczyk per intenderci) di due prestigiatori, che in teatro potrebbero anche destare più di una curiosità, senza la minima necessità espressiva, con linguaggio anonimo che sottende forse significati non facilmente decifrabili e, in ogni caso, di scarso interesse.

E passiamo ora all'esame sommario della produzione dei diversi paesi attraverso le opere e gli artisti presenti quest'anno a Tours, in numero veramente cospicuo.

BELGIO — Un solo documentario, opera di Jacques Kupissonnoff, è stato proiettato, e invero di valore alquanto mediocre. Si tratta di *Apparences* che non è, come potrebbe far supporre il titolo, un film astratto ma un diligente quanto anonimo documentario sulle statuine che si muovono di settecentesca fattura.

BULGARIA — Più che *Studio* di Nevena Tocheva, sensibile documentario sulla danza e sulle danzatrici, avrebbe potuto rivestire un interesse particolare *Machinen koncert* (t.l.: Il concerto delle macchine), opera prima di Liudmila Chichkova, in cui l'impegno dell'autrice, il tema osannante al lavoro e alla meccanizzazione e lo sforzo produttivo imponevano un'attesa, che purtroppo è andata delusa. Si tratta infatti di una presuntuosa quanto ingenua « sinfonia delle macchine », in cui immagini retoriche di una grande officina meccanica sono commentate da una musica altrettanto retorica, con l'evidente scopo di fare opera di « poesia »: il formalismo, presente in parecchie altre opere di giovani autori dell'Europa orientale, raggiunge qui il suo aspetto più intollerabile.

CANADA — A parte l'ultimo McLaren, *Canon*, realizzato in collaborazione con Grant Munro e da quest'ultimo interpretato, presentato a Tours fuori concorso e che richiederebbe un discorso particolare che esula da questa breve cronaca, l'unico film canadese, prodotto dall'onnipresente National Film Board, è stato *Le monde va nous prendre pour des sauvages* di Jacques Godbout e Françoise Bufold. È una delicata storia di bambini indiani che si divertono con strani giocattoli da loro stessi creati sullo sfondo di un paesaggio colto con estremo lirismo. Il film tuttavia rimane a metà strada tra l'indagine sociologica ed etnografica, insita nel soggetto, e il desiderio di trasferire nelle immagini

una dolente nostalgia sentimentale per il mondo dell'infanzia, che si traduce a volte in divagazioni liriche alquanto gratuite.

Cecoslovacchia — Abbiamo già accennato al film di Jan Svankmajer che ha ottenuto il premio per l'opera prima. Della selezione cecoslovacca, numerosa, altri film avrebbero ben meritato un premio, soprattutto *Chlapi z Gadasky hing* (t.l.: I giovanotti della valle del Gader) e *Zit siry život* (t.l.: Vivere la propria vita). Il primo, opera di Ladislav Kudelka, descrive efficacemente, e con accenti di profonda partecipazione umana, la vita dei giovani boscaioli, dimostrando come una certa compiacenza formale può essere perfettamente legata con un effettivo interesse per il tema e per i personaggi, visti non soltanto come elementi di una bella composizione ma come uomini. Il secondo, realizzato da Evail Schorm, è più calligrafico e un poco crepuscolare nel ritrarre il grande fotografo Josef Sedek all'opera e nell'illustrarne i capolavori; ma il suo stile ben si lega al mondo poetico di Sedek e ben ne rappresenta gli elementi fondamentali. Interessante, anche se un poco frammentario, è sembrato *Zeny a kolaze Stěpana a Kolare* (t.l.: Le donne e i collage di Stěpan e di Kolar) di Jaroslav Siki, che illustra non senza ironia l'attività artistica dei « collagistes » Stěpan e Kolar; più semplice, ma corretto e in alcuni punti ispirato, *Stvoritelia* (t.l.: Creatori) di Karol Skripský sul lavoro e sulle opere di diversi artigiani; divertente infine, il gioco di oggetti animati realizzato da Jana Merglova per lo Studio di Film di Marionette di Praga intitolato appunto *Keiklovacka* (t.l.: Gioco).

Cina Popolare — Un interessante, ma didascalico e in più punti infantile documentario sulla *Protezione delle rane* (t.l.), realizzato da Han Wei, e un lungo, tecnicamente imperfetto e un poco apologetico documentario sulla *Conquista del monte Shisha Pangma* (t.l.) di Wang Chen, non ci pare abbiamo fornito un quadro significativo della produzione cinese di cortometraggi. Più valido, anche se nell'ambito ristretto del film per l'infanzia, è risultato *Pressapoco* (t.l.) di Hu Hsiong Hua, un film a disegni animati che narra piacevolmente una storia popolare, in cui l'intento educativo bene si inserisce nel contesto fiabesco del racconto.

Cuba — Un solo film a disegni animati presentato dai cubani, *El gallito de papel* di Jorge Carruana, ha confermato l'alto livello raggiunto da quella cinematografia nel settore dell'animazione. La storia è esile e non priva di una certa forzatura didascalica, ma la felicità dell'invenzione figurativa, il ritmo del racconto e il personaggio del galletto alle prese con mostri più grossi di lui, rivelano in Carruana un talento artistico che, se a volte si ispira a certo film d'animazione americano, possiede una propria originalità espressiva.

Francia — Presente con quattordici film, in concorso e fuori concorso, tra cui due premiati, e già citati *Cassius le grand* e *Le jeux des anges,* la Francia ha offerto un ricco panorama delle diverse forme tecniche, artistiche e produttive del cortometraggio odierno, permettendo un inquadramento critico delle diverse esperienze che può allargarsi a comprendere la situazione generale del cortometraggio nel mondo. Film a soggetto, l'inchiesta giornalistica, tradizionalmente documentari, d'animazione, sperimentali, satirici, di diseguale valore, ma quasi tutti di grande interesse, sono passati sullo schermo di Tours lasciando una traccia non trascurabile sulla strada del-

l'evoluzione del linguaggio cinematografico contemporaneo. Iniziamo l'esame dai film a soggetto, che già in altre occasioni avevano dimostrato la maturità raggiunta dai francesi in questo settore. Dallo strano, eccitante, anticonformista, a volte assurdo e irritante, *Et Zeus se gratta la cuisse* di Georges Dumoulin al languido, pretenzioso, intellettualistico e chiaramente influenzato dal marienbadismo, *Nuit noire Calcutta* di Marin Karmitz su scenario originale di Marguerite Duras; dallo spettacolarmente eccellente per ritmo, montaggio e recitazione *La pièce d'or* di Robert Menegoz, allo spiritoso, divertente e satirico *Insomnie* di Pierre Etaix; dal formalmente elaborato *L'equinoxe* di François Martin al corretto, e a volte poetico e drammatico, *Un matin de soleil* di Olivier Gérard, è tutta una serie di opere, di valore naturalmente differente, che testimoniano nei loro autori un interesse effettivo per il mezzo cinematografico e una maturità espressiva davvero notevole. Se il film di Karmitz denuncia chiaramente i suoi limiti strutturali e il pericolo di un cinema intellettualistico affidato unicamente alle suggestioni delle immagini e delle parole; e se i due film di Martin e di Gérard possono essere circoscritti ad un'esperienza artigianale certamente ammirevole ma priva di più profondi significati artistici; l'originale film di Dumoulin, a cui si deve tra l'altro lo scintillante *Le noble jeu de l'oie* premiato a Tours nel 1962, e più ancora le opere di Menegoz e di Etaix si pongono tra le esperienze più interessanti e significative di questi ultimi anni nel settore del corto e mediometraggio. Nel campo del film-inchiesta, oltre al *Cassius* di Klein, un posto onorevole merita *La cage aux oiseaux* di Jean-Christophe Averty, che può rientrare per molti aspetti nell'ambito del documentario tradizionale. Si tratta di un'acuta descrizione dell'incontro abituale, al martedì sera, in un locale di Parigi, di un gruppo di vecchi artisti di varietà — cantanti, musicisti, presentatori, ballerini, danzatrici, ecc. — colto con animo a un tempo melanconico e ironico. Ne deriva un film pieno di fascino, ma anche ricco di osservazioni psicologiche e umane di prima mano, che gettano una luce nuova su certi aspetti della vita dei vecchi e sulla loro condizione umana e sociale. Anche *L'adage* di Dominique Delouche può essere considerato e un documentario tradizionale e un film-inchiesta sulla danza, ma forse è più esatto definirlo una meditazione cinematografica, formalmente suggestiva e non priva di notazioni critiche, sulla danza concepita come pittura in movimento o come musica disegnata, e in questo ambito raggiunge momenti di notevole intensità espressiva, dovuta anche alla partecipazione al film di due ballerini di eccezione: Nina Vyroubova e Attilio Labis. Se *Les oiseaux sont des cons* di Chaval è uno spiritoso gioco di parole illustrato da una serie di disegni grotteschi e satirici, e *Les temps morts* di René Laloux una descrizione dell'angoscia dei tempi moderni attraverso immagini violente, di orrori e di morte, *Sophie et les gammes* di Julien Pappé è un curioso esperimento di animazione grottesca di uomini e cose trattato secondo lo stile e il ritmo del cinema muto comico. La storia è, come in genere in questi casi, esile e scontata: si tratta dei capricci e dei dispetti di una ragazzina che non vuole prendere lezioni di pianoforte; ma la maniera con cui Pappé — autore tra l'altro di *Un oiseau en papier journal* (1962) — tratta il soggetto, crea i personaggi, colora gli ambienti, gli oggetti, e gli esseri umani, dimostra

non soltanto un'abilità registica e un gusto della trovata ammirevoli, ma soprattutto una vena satirica che pensiamo possa dare in futuro ottimi frutti. Una parola merita ancora il film sperimentale *Hiver* di Piotr Kamler e André Voisin, realizzato nell'ambito dei gruppi di ricerca della Radio Televisione Francese. È una composizione astratta sulla musica di Vivaldi (« L'inverno » appunto) che suscita un certo interesse, più che per le soluzioni figurative adottate, per le sovrapposizioni di materiale di diversa provenienza, che denotano una tecnica agguerrita e raggiungono risultati sperimentali di grande interesse.

GERMANIA OCCIDENTALE — Due film sono da segnalare tra i cinque presentati dagli autori tedeschi occidentali: *Ludwig* di Roland Klick e *Shibam, Stadt in Subarabien* di Walter Jacob. Se infatti il *Max Ernst* di Carl Lamb e Peter Schamoni, presentato fuori concorso, è un ottimo documentario d'arte, *Protokoll einer Revolution* di Gunner Lemmer e Alexander Kluge un abile quanto pretenzioso cortometraggio politico (o meglio fantapolitico) e *Schwarz, Weiss, Rot* di Helmut Herbst un gustoso film d'animazione che nel gusto violento delle contrapposizioni sottintende una ferma fede democratica e una forte carica satirica, i due film di Klick e di Jacob rivestono un carattere particolare sia per l'intrinseco valore poetico, sia per le indicazioni critiche che possono fornire sull'opera futura dei due giovani autori. *Ludwig,* pur nei limiti di un racconto frammentario e volutamente « aperto », tratteggia efficacemente un ritratto a tutto tondo di un giovane di paese, scontroso e solitario, rappresentato nei momenti più diversi e rivelatori della sua giornata, cogliendo a volte acutamente i lati più genuini di una personalità eccentrica e i suoi rapporti con gli altri e con il paesaggio. *Shibam,* che a prima vista potrebbe apparire nient'altro che un dignitoso documentario geografico-folkloristico, rivela invece a un'attenta lettura una volontà, tradotta in immagini significative ed essenziali, di indagine sociologica e umana che giunge a risultati sorprendenti. Il folklore si inquadra sempre in una visione critica della realtà e i luoghi rappresentati non sono mai isolati dai loro rapporti con la gente che li abita, cosicché ne deriva un'opera inquietante e problematica, che rivela nell'autore un acuto senso della realtà.

GERMANIA ORIENTALE — Un brevissimo, gustoso, ma sostanzialmente ingenuo film della Germania orientale non può fornire spunti per un discorso più ampio. *Der Einkauf* di H. Barkowsky è un grazioso apologo non privo di spunti satirici sull'innato servilismo dell'uomo, ma non esce dai limiti del bozzetto.

GIAPPONE — Un nome era atteso con impazienza nell'ambiente del Festival, quello di Yoji Kuri, il regista di film d'animazione tra i più originali di questi ultimi anni. Il suo film *La sedia* era un esperimento di animazione di esseri umani che poteva riservare più d'una sorpresa; invece, al di là delle intenzioni del regista, non rimane che un esempio fallito di cinema intellettuale. Si tratta della ripresa a scatti singoli di differenti persone — maschi e femmine che svolgono nella vita mestieri differenti — sedute su una sedia, all'insaputa degli interessati. Il risultato complessivo doveva essere un esame obbiettivo e sintetico del comportamento abituale delle diverse categorie di persone e poteva fornire alcuni elementi di giudizio e suggerire alcune considerazioni non inutili; ma le intenzioni non si sono trasferite nella realtà del film,

che risulta gratuito, oscuro e noioso. Degli altri film giapponesi non si può che sottolineare la corretta fattura di *Un aiuto-macchinista* di Noriaki Tasuchimoto sul mestiere del ferroviere, le pretese intellettuali e « poetiche » della *Venditrice di poesie* di Yamada Kolchi alquanto ingenuo nella fattura e debitore di mal assimilate esperienze europee, francesi in particolare, e l'estenuante esercizio tecnico e di stile, gratuito quanto noioso, del *Canto delle pietre* di Toshio Matsumoto, un film sul lavoro degli scalpellini tutto realizzato servendosi di fotografie fisse.

GRAN BRETAGNA — Più che su *Untitled Film,* opera prima di David Gladwell, tecnicamente pregevole quanto barocca, o su *Parade* di Derek Hill, montaggio satirico-grottesco d'immagini d'attualità, o ancora su *Trinidad and Tobago* di Geoffrey Jones, che tuttavia deve essere menzionato per il gusto squisito con cui il film è stato realizzato a fini pubblicitari, e infine su *A Time to Heal* di Derrick Knight, che pure s'impone per la cura con cui, sull'esempio dei classici del documentarismo britannico, l'autore traccia un ampio panorama della rieducazione dei piccoli mutilati, o sul gustoso, ma esile, *Alf, Bill and Fred,* film d'animazione di Bob Godfrey d'ispirazione williamsiana, la selezione britannica si imponeva per due opere d'introspezione psicologica: *Christmas Rose* di Christopher Mason e *I Think They Call Him John* di John Krish. Il primo è un racconto d'un amore, impossibile eppure sbocciato, tra un'anziana infermiera e un giovane, di almeno trent'anni meno di lei, tutto tenuto su toni morbidi e a mezza tinta, privo di facili compiacimenti formali o di forzature psicologiche, contenutisticamente coraggioso. Vi si sente l'evidente influenza della nuova scuola inglese del « free cinema », sia per il tema che per le cadenze del racconto, ma pare che il giovane autore sappia controllare la materia infondendovi uno spirito in parte nuovo e originale, anche se una certa pesantezza nell'interpretazione e la brevità della storia impediscono un discorso più chiaro e articolato. Il secondo è un buon saggio di psicologia del comportamento, che ha per tema la vita d'ogni giorno di un vecchio pensionato vedovo. Krish riesce, con accorgimenti tecnici impercettibili e soprattutto con finezza di linguaggio e acutezza d'osservazione, a rappresentare i momenti rivelatori d'una solitudine che apre la strada a molteplici considerazioni. Il suo film è rigoroso e in questo suo rigore costruisce un ritratto di vecchio, inedito e illuminante, che non si dimentica facilmente.

INDIA — Un solo film d'ordinaria amministrazione: *Jain Temples of India* di Arun Chaudhuri, corretto e anonimo documentario sulle sculture sacre dei templi Jain.

IRAN — Due esempi di estetismo pericoloso e gratuito, che testimoniano nei loro autori un infantilismo culturale e l'assenza d'una vera necessità espressiva. Si tratta de *Il ritmo,* fantasia visivo-sonora sui movimenti d'una macchina secondo un motivo musicale d'occasione, opera di Manutschehr Tayyab, e di *Elementi* di Golestan, che vorrebbe liricizzare sugli elementi fondamentali della natura — acqua, fuoco, ecc. — estraendone forse considerazioni filosofiche.

ITALIA — Duole dir male del *Sole che muore* di Gian Franco Mingozzi, perché quest'autore aveva dimostrato nelle *Tarantate* di saper usare la cinecamera con risultati sociologici ed etnografici interessanti, ma purtroppo il nuovo film denuncia una superficialità di visione che non permette un discorso culturale valido, e che ci augu-

riamo ceda il passo, nelle successive opere dell'autore, a un maggior impegno. Qui l'indagine sulla condizione dei pellirosse al tramonto della loro civiltà, che forse era nelle intenzioni, si riduce a un itinerante vagabondare sugli oggetti, che dovrebbero rappresentare lo squallore d'una vita inutile e al tempo stesso la nostalgia del passato: ma il risultato è di monotonia e di falsa liricità. Più valido, anche se costretto in una contrapposizione forzata di toni e di temi, è parso il film di Giuseppe Ferrara *La Madonna di Gela,* che vuol descrivere in maniera popolare e di facile presa sul pubblico i contrasti esistenti nella Sicilia della tradizione medioevale e del petrolio. La realizzazione accentua visivamente, e con l'ausilio d'un commento musicale violentemente e platealmente polemico, le contraddizioni di una civiltà al tempo stesso antica e moderna, e certamente ottiene lo scopo prefissosi dall'autore; ma ci sembra che un più controllato impiego dei mezzi espressivi e un maggior approfondimento del tema avrebbero portato a risultati ben più convincenti (si pensi alla discrezione e alla forza polemica del film di Olmi *I fidanzati,* per rimanere nello stesso ordine di problemi). *L'iradiddio* di Pino Zac è un altro capitolo dell'autore di *Un uomo solo* di una complessa e ormai numerosa opera cinematografica che, servendosi di un disegno fortemente satirico e d'una animazione elementare ed essenziale, vuol descrivere le contraddizioni evidenti della vita sociale italiana degli anni sessanta. Come nei film precedenti, almeno negli ultimi, il discorso di Zac appare a volte confuso, per una eccessiva sovrapposizione di motivi e più ancora per una non necessaria ripetizione di situazioni, e il ritmo convulso delle immagini non facilità certo la comprensione del soggetto, che a una più attenta riflessione appare inoltre fin troppo semplicistico. Ci sembra che un maggior controllo della materia e un suo più organico sviluppo narrativo potrebbero efficacemente contribuire a render chiaro un discorso, che ci pare interessante e che potrebbe essere esteso all'esame di altre situazioni della nostra società.

Olanda — Se *Het feest!* (t.l.: È festa!) di Paul Verhoeven è un buon racconto d'una festa studentesca e d'un amore giovanile nel suo sboccio e nella sua frettolosa conclusione, non privo di notazioni psicologiche d'un certo valore anche se piuttosto facile e prevedibile, *Aanmelding* (t.l.: L'iscrizione) di Rob Houwer è uno studio psicologico molto interessante e deve essere segnalato. Come il film di Krish *I Think They Call Him John,* anche il film di Houwer ha per tema la solitudine dei vecchi: in questo caso una anziana signora che vuole entrare in casa di riposo. Lo stile dell'olandese, a differenza di quello dell'inglese, è più moderno , sensibile a certe invenzioni linguistiche proprie del cinema d'avanguardia, e risulta apparentemente più scorrevole e più prestigioso. In effetti, pare a volte che il regista si compiaccia della bella immagine o dell'originale soluzione narrativa, perdendo di vista il tema centrale del film; ma più spesso la cura con cui sono descritti i movimenti e le azioni della protagonista e, attraverso di essi, i pensieri e i ricordi, permette una visione complessiva del problema della vecchiaia e della solitudine, che provoca una reazione non inerte nello spettatore. In quest'ambito, di studio psicologico ma anche di considerazioni filosofiche, il film di Houwer raggiunge notevoli risultati espressivi.

Polonia — Il cinema polacco è da anni in fermento e riserva sempre piacevoli sorprese. Nel campo del corto-

metraggio non possiamo non salutare favorevolmente l'apparizione del talento registico di Wladislaw Slesicki, già collaboratore di Karabasz, che in questo *Gora* (t.l.: La montagna) dimostra una notevole sensibilità psicologica e una buona padronanza dei mezzi. È la storia di una maestrina d'un villaggio sperduto tra i monti, narrata con finezza, arguzia, e profonda partecipazione umana: non dice grandi cose, e nemmeno cose del tutto nuove, ma le sa dire con proprietà e con affetto, comunicando allo spettatore queli'attenzione per i casi della protagonista, che era nelle intenzioni dell'autore. *Matura* (t.l.: La maturità) di Boguslaw Kybczynski è una buona inchiesta cinematografica sui problemi della scuola in Polonia, mentre *Rozmowa* (t.l.: L'intervista) di Maria Kwiatkowska è un incontro, scanzonato e un poco irritante, ma non privo d'interesse, con lo scultore astrattista Hasior. Infine *Motogaz* di Kasimierz Urbanski utilizza le ricerche estetiche e tecniche dell'autore, uno dei più significativi del giovane cinema d'animazione polacco, per una campagna propagandistica contro lo smog, che pare stia infettando anche le città dell'Europa orientale, con risultati espressivi interessanti, intessuti di trovate umoristiche originali e non gratuite.

ROMANIA — Un film per l'infanzia, delicato e un tantino caramelloso, ma realizzato con finezza e buon gusto, *Naica* di Elisabeta Bostan, che narra le avventure di un ragazzetto e di un pesciolino, è parso ben più artisticamente valido del pretenzioso *George Georgescu, derijorui* di Paul Barbaneagra che, dopo un inizio promettente in cui la cinecamera indaga la personalità del direttore d'orchestra Georgescu attraverso il suo sguardo e i suoi movimenti mentre dirige brani della 9ª Sinfonia beethoveniana, divaga sul pubblico e sull'orchestra nel tentativo di allargare il campo d'indagine e di giungere a risultati espressivi più ampi, e naufraga nel gratuito e nell'approssimativo.

SPAGNA — Un solo film d'animazione rappresentava la Spagna, ma con onore, sia pure nei suoi limiti. *El sombrero* di Robert Balser è una piccola storia d'un cappello, alquanto misteriosa e un po' assurda, secondo la tradizione dell'umorismo britannico, presente in molti film d'animazione di quel paese, ai quali il film di Balser evidentemente si ispira. Il grafismo è moderno e il ritmo sincopato come si conviene a una storia non del tutto tradizionale, ma l'originalità del film sta soprattutto in una serie di invenzioni figurative che costellano il racconto e che, nel rimandare a precedenti cinematografici, paiono come una strizzatina d'occhio, d'intesa, dell'autore nei confronti dello spettatore accorto.

STATI UNITI — Oltre *The Hat* di Hubley, di cui abbiamo parlato, altri tre film d'animazione rappresentavano gli Stati Uniti. Si tratta dell'originale *Pianissimo* di Carmen d'Avino, animazione di oggetti colorati di volta in volta seguendo il ritmo di una musica irresistibile; dell'astratto *Catalogue 1964-1965* di John Whitney, raffinatissima composizione figurativa e musicale; e di *Hangman* di Paul Julian e Les Goldman. Quest'ultimo merita un discorso particolare, perché rappresenta una esperienza direi unica nel campo dell'animazione. Con stile tra l'espressionista, il surrealista e il realista, il film narra il terrore di un piccolo paese sotto le minacce di morte di un boia dall'aspetto macabro, tutto avvolto di nero, come un pellegrino di malaugurio, seguendo il ritmo poetico del testo di Maurice Ogden. Le immagini s'impongono all'attenzio-

ne per la loro evidenza plastica e campeggiano nel lento movimento del racconto, che si snoda con ritmo pacato e al tempo stesso lugubre, che infonde nello spettatore un senso d'attesa e d'angoscia. Il risultato è sorprendente. Tra gli altri film, interessante è parso *Year of the Rat* di Jon Wing Lum che, con tecnica di ripresa diretta, illustra sagacemente una festa tradizionale cinese nel quartiere omonimo di New York; e ricco di spunti originali, anche se non depurati dalle scorie di un intellettualismo raggelante, si è rivelato *Papillote* di Benjamin Hayeem, gustosa satira della borsa e del capitalismo condotta con stile surrealistico, non priva di effetti comici e grotteschi di indubbia efficacia. Decisamente « poetico » e « filosofico », per la tecnica della realizzazione e per l'assunto (riscontrabile fin dal titolo), ma sostanzialmente gratuito, prolisso e d'effetto, il film di Robert James Lewis *Ab origine* vuole essere un apologo sulla vita, la morte e la libertà, affidato alla storia esemplare di cinque piccioni, uno solo dei quali riesce alla fine a salvarsi dalla morte certa e a riacquistare la libertà. Ben più valido, e tecnicamente raffinatissimo, è risultato l'*Eugene Atget* di Harold Becker, su alcuni aspetti dell'arte del grande fotografo americano del principio del secolo. Il film si limita a riprodurre le opere più significative composte a Parigi da Atget, ma con tale cura nella riproduzione, tale partecipazione affettiva per il mondo poetico dell'autore, tale delicatezza di toni, corrispondente a quella impiegata da Atget nelle sue fotografie, che ne risulta un saggio critico-documentario di grande valore.

SVEZIA — Ancora un ritratto psicologico, che si richiama per un verso a quello tracciato da Krish in *I Think They Call Him John,* troviamo nell'unico film svedese presente a Tours: *Johan Ekberg* di Jan Troell. Ma i risultati espressivi rimangono nei limiti di un esercizio di stile e il valore documentario del film risulta confuso e del tutto insufficiente.

TURCHIA — *Renk Duvarlari* (t.l.: Mura di colore) di Pierre Biro è un dignitoso documentario sull'arte decorativa turca, sugli affreschi delle moschee e sulle decorazioni murali, che si fa ammirare per la cura dimostrata nella riproduzione a colori delle opere d'arte illustrate e, soprattutto, per la novità di alcune di esse, in gran parte inedite all'occhio occidentale.

UNGHERIA — Un interessante studio delle diverse fasi dell'allenamento di uno sportivo, in questo caso un campione di unoto, è l'oggetto del bel film di Livia Gyarmathy *58 masodperc* (t.l.: 58 secondi), che riprende con tecnica agguerrita e buon uso del linguaggio cinematografico gli esercizi quotidiani, gli sforzi fisici e di volontà, la tensione prima e durante la gara del campione in azione, con risultati pregevoli e degni di considerazione. Del tutto errato è invece parso *Csendelet* (t.l.: Natura morta) di Mark Novak, un esercizio di cinema astratto, confuso e pretenzioso.

UNIONE SOVIETICA — Tre buoni documentari, secondo la tradizione sovietica, ben curati, un poco didascalici, documentati e tecnicamente corretti, è quanto l'URSS ha presentato a Tours. Il primo, *Il tram dei ghiacci* (t.l.) di S. Chkolnikov, illustra con dovizia di particolari la vita di un gruppo di marinai incaricati di mantenere i collegamenti e le comunicazioni tra due città separate da un banco di ghiaccio, con l'ausilio di una nave, appunto rompighiaccio. Il secondo, *Lo stimolatore cardiaco* (t.l.) di Natalia Polonskaia, descrive la difficile operazione al cuore eseguita in

un ospedale sovietico per introdurre nel paziente uno stimolatore cardiaco. Il terzo infine, *Segreti del passato* (t.l.) di Nikolai Tikhonov, vuol comporre un ritratto storico e critico dello zar Ivan il Terribile, secondo recenti ricerche ed esami di documenti, con risultati che, se sono a volte mediocri per resa cinematografica, costituiscono pur sempre un interesse per lo spettatore, non foss'altro che per la personalità della figura storica analizzata.

GIANNI RONDOLINO

La giuria delle Xèmes Journées Internationales du Film de Court-Metrage di Tours — composta da Georges Neveux (Francia), presidente, Loleh Bellon (Francia), Raymond Furgnat (Gran Bretagna), Miklos Hubay (Ungheria), Roger Leenhardt (Francia) e Vladimir Osminin (U.R.S.S.) — ha attribuito i seguenti premi:

GRAN PREMIO TOURS 1964: *Cassius le grand* di William Klein (Francia).

PREMI SPECIALI DELLA GIURIA: *The Hat* di John e Faith Hubley (Stati Uniti); *Tamo goje prestaje zakon* (t.l.: Là, dove non c'è più legge) di Krsto Skanata (Jugoslavia); *Les jeux des anges* di Walerian Borowczyk (Francia).

PREMIO PER L'OPERA PRIMA: *Posledni trik pana Schwarzewaldea a pana Edgara* (t.l.: L'ultimo trucco del sig. Schwarzewald e del sig. Edgar) di Jan Svankmajer (Cecoslovacchia).

I film di Tours

(Nuove abbreviazioni particolari per questa filmografia: **dis.** = disegni; **an.** = animazione; **t.** = testo; **v.** = voce dello «speaker»).

BELGIO

APPARENCES — **r., t.:** Jacques Kupissonnoff - **f.:** Jacques Klein, Fernand Tack - **m.:** Georges Delerue - **v.:** Xavier Depraz - **p.:** Ministère de l'Education Nationale - **o.:** Belgio 1964 - **dur.:** 16'.

BULGARIA

STUDIO (t.l.) — **r.:** Nevena Tocheva - **f.:** Nikola Zlatanov - **m.:** Metodi Chterev - **mo.:** Theodora Tabakova - **p.:** Cinematografia Bulgara, Sofia - **o.:** Bulgaria 1963 - **dur.:** 10'.

MACHINEN KONCERT (t.l. **Il concerto delle macchine**) — **r.:** Liudmila Chichkova - **sc.:** Gheorghi Yanev - **f.:** Christo Ratchev - **m.:** Dimitri Griva - **p.:** Cinematografia Bulgara, Sofia - **o.:** Bulgaria 1964 - **dur.:** 9'.

CANADA

CANON — **r.:** Norman McLaren, Grant Munro - **an., dis.:** Norman McLaren - **f.:** Humble- **m.:** Eldon Rathburn - **int.:** Grant Munro - **p.:** National Film Board - **o.:** Canada 1963 - **dur.:** 10'.

LE MONDE VA NOUS PRENDRE POUR DES SAUVAGES — **r. :** Jacques Godbout, Françoise Bufold - **f. :** Gilles Gascon - **m. :** Ginette Martinot - **p. :** National Film Board - **o. :** Canada 1964 - **dur. :** 9'.

CECOSLOVACCHIA

CHLAPI Z GADARSKY HING (t.l. **I giovanotti della valle del Gader)** — **r., sc. :** Ladislav Kudelka - **t. :** Ladislav Kudelka - **f. :** Viliam Ptacek - **m. :** Ilja Zejenka - **mo. :** Anna Forischova - **p. :** Studio dei Film Documentari, Bratislava - **o. :** Cecoslovacchia 1963 - **dur. :** 10'.

KEJKLOVACKA (t.l. **Gioco)** — **r., an. :** Jana Merglova - **m. :** Milan Blaha - **scg. :** Jana Merglova - **p. :** Studio di Film di Marionette, Praga - **o. :** Cecoslovacchia 1964 - **dur. :** 3'.

POSLEDNI TRIK PANA SCHWARZEWALDEA A PANA EDGARA (t. l. **L'ultimo trucco del sig. Schwarzewald e del sig. Edgar)** — **r., sc., adatt., scg. :** Jan Svankmajer - **f. :** Svatopluk Malý - **m. :** Zdeněk Sikola - **p. :** Filmove Studio, Barrandov - **o. :** Cecoslovacchia 1964 - **dur. :** 11'.

STVORITELIA (t.l. **Creatori)** — **r., sc., f. :** Karol Skripský - **m. :** Angel Michajlov - **mo. :** Stanislava Jendrsakova - **p. :** Filmove Studio, Bratislava - **o. :** Cecoslovacchia 1964 - **dur. :** 16'.

ZENY A KOLAZE STEPANA A KOLARE (t.l. **Le donne e i collages di Stepan e di Kolar)** — **r., sc., t. :** Jaroslav Siki - **f. :** Svatopluk Malý - **m. :** Zdeněk Marat - **scg. :** Jiří Kolár, Bohumil Štěpan - **mo. :** Vlasta Styblova - **p. :** Filmove Studio, Barrandov - **o. :** Cecoslovacchia 1964 - **dur. :** 13'.

ZIT SIRY ZIVOT (t.l. **Vivere la propria vita)** — **r. :** Evald Schorm - **f. :** Jan Spata - **m. :** Jan Klusak - **mo. :** Josef Pejsar - **int. :** Josef Sedek - **p. :** Zdeněk Novák, Zdeněk Polák per lo Studio dei Film Documentari, Praga - **o. :** Cecoslovacchia 1963 - **dur. :** 13'.

CINA POPOLARE

ALLA CONQUISTA DEL MONTE SHISHA PANGMA (t.l.) — **r. :** Wang Chen - **f. :** Wu Zong Yu, Zhang Zuen Yang, Wang Zen Hua, Liu Da Yi, Shi Ging - **p. :** Studio delle Attualità e dei Documentari - **o. :** Cina popolare 1964 - **dur. :** 19'.

LA PROTEZIONE DELLE RANE (t.l.) — **r., sc. :** Han Wei - **f. :** Yen Teh Kuei - **p. :** Studio dei Film Educativi e Scientifici, Shangai - **o. :** Cina popolare 1964 - **dur. :** 18'.

PRESSAPOCO (t.l.) — **r. :** Hu Hsiong Hua - **sc. :** Li Tchan Hua, Wu Luen - **an. :** Chan Chu Wei e altri - **f. :** Wang Che Jong - **m. :** Chen Chu Lau - **Dis. :** Chan Chu Wei - **p. :** Studio dei Film d'Animazione, Shangai - **o. :** Cina popolare 1964 - **dur. :** 12'.

CUBA

EL GALLITO DE PAPEL — **r.. sc. :** Jorge Carruana - **an. :** Jorge Carruana, Luis Rodriguez - **f. :** José Rodriguez, Adalberto Hernandez, Paul Perez. - **m. :** Bela Bartok - **scg. :** Enrique Niquanor - **p. :** I.C.A.I.C. - **o. :** Cuba - **dur. :** 5'.

FRANCIA

CASSIUS LE GRAND — **r. :** William Klein - **f. :** Etienne Beckert, Henri Moline - **mo. :** Eva Zora, Anne Vital, Catherine Debeau - **p. :** Robert Delpire - **o ,:** Francia 1964 - **dur. :** 42'.

ET ZEUS SE GRATTA LA CUISSE — **r., adatt., t., mo.** : Georges Dumoulin - **sc.** : Laura Mauri, Georges Dumoulin - **f.** : Henri Clairon - **m.** : Michael Sendrez - **v.** : Henri Garcin - **int.** : Romain Boutelle, René Eroukmanoff, Claude Nahon, Laura Mauri, Michel Paulin, Jacqueline Rivière, Jacques David - **p.** : Franca-Films - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 34'.

HIVER — **r.** : Piotr Kamler, André Voisin - **m.** : Antonio Vivaldi (« L'inverno » dalle « Quattro Stagioni ») - **p.** : D.O.F.R.A. e il Service de la Recherche dell'O.R.T.F. - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 8'.

INSOMNIE — **r.** : Pierre Etaix - **sc., adatt.** : Pierre Etaix, Jean-Claude Carrière - **f.** : Jean Boffety - **m.** : Jean Paillaud - **mo.** : Andrée Werlin - **int.** : Pierre Etaix, Laurence Gallimard, Gabriel Blonde, Lydia Bynaghi - **p.** : C.A.P.A.C. - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 17'.

LA CAGE AUX OISEAUX — **r., sc.** : Jean-Christophe Averty - **f.** : Willy Kurant - **mo.** : Jacques Debrieu - **p.** : Mag Bodard per la Parc-Film - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 15'.

L'ADAGE — **r.** : Dominique Delouche - **t.** : Heinrich Heine - **f.** : Gilbert Sarthre - **m.** : Adolphe Adam, Arnold Schoenberg - **v.** : Laurent Terzieff, Pascale de Boysson - **mo.** : Danielle Anezin - **int.** : Nina Vyroubova, Attilio Labis - **p.** : Dominique Delouche - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 15'.

LA PIECE D'OR — **r.,** : Robert Menegoz - **f.** : Jean Penzer - **v.** : Christian Borel - **p.** : Jean Ruault per la O.D.F. - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 20'.

L'EQUINOXE — **r.** : François Martin - **s.** : da una novella di Albert Vidalie - **t.** : Albert Vidalie - **f.** : Jean Fontenelle - **scg.** : Françoise Chatin **mo.** : André Delage - **int.** : Clotilde Joano, Jean Falloux - **p.** : Les Films de Mai - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 20'.

LES JEUX DES ANGES — **r.** : Walerian Borowczyk - **f.** : Francis Pronier - **m.** : Bernard Parmegiani - **mo.** : Claude Blondel - **v.** : Louis-Jacques Rondeleux - **p.** : Ciné-Assos. - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 11'.

LES OISEAUX SONT DES CONS — **r., scg.** : Chaval - **f.** : Magic-Films - **p.** : Argos-Film, S.O.F.A.C. - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 3'.

LES TEMPS MORTS — **r.** : René Laloux - **sc.** : Roland Topor, René Laloux - **t.** : Jacques Sternberg - **f.** : Les Films Paul Grimault - **m.** : Alain Goraguer - **canz.** : Christian Basilic - **dis.** : Roland Topor - **v.** : Roland Dubillard - **p.** : Samy Halfon - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 10'.

NUIT NOIRE CALCUTTA — **r.** : Marin Karmitz - **sc., t.** : Marguerite Duras - **f.** : Willy Kurant - **mo.** : Jean-Claude Lubtchansky - **int.** : Maurice Garrel - Natacha Parry - Nicole Hiss - **p.** : M. K. Productions - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 26'.

SOPHIE ET LES GAMMES — **r.** : Julien Pappé - **sc.** : Philippe de Poix - **f.** : Magic-Films - **m.** : Geneviève Martin, Philippe Betz (per le improvvisazioni di jazz) - **scg.** : Hélène-Anne Two - **int.** : Marianne Valio, Jacques Raynaud - **p.** : Les Films Armorial - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 13'.

UN MATIN DE SOLEIL — **r., adatt.** : Olivier Gérard - **s.** : da un racconto di Emmanuel Roblès - **f.** : Jean-Paul Swartz - **scg.** : Anna Henri Gérard - **mo.** : Albert Jurgenson, Etiennette Muse - **int.** : Bernard Bernard, Pierre Assas, Rolande Cabanis - **p.** : Horace-Film - **o.** : Francia 1964 - **dur.** : 24'.

GERMANIA OCCIDENTALE

LUDWIG — **r., sc., m., mo.:** Roland Klick - **f.:** Jochen Cerhak - **i.:** Otto Sander, Elke van Schoor - **p.:** Atlas-Film - **o.:** Germania occidentale 1964 - **dur.:** 14'.

MAX ERNST — **r.:** Carl Lamb, Peter Schamoni - **f.:** Victor Schamoni, Peter Rosenwanger - **m.:** Hans Posegga - **v.:** Max Ernst - **p.:** Germania occidentale 1964 - **dur.:** 10'.

PROTOKOLL EINER REVOLUTION — **r.:** Gunner Lemmer, Alexander Kluge - **t.:** Alexander Kluge - **f.:** Gunner Lemmer, Peter Wortmann - **mo.:** Bessy Lemmer, Tanja Schmidbaue - **p.:** Berling Organisation - **o.:** Germania occidentale 1964 - **dur.:** 13'.

SCHWARZ, WEISS, ROT — **r., sc., f., dis.:** Helmut Herbst - **m., mo.:** Herbert Schipper - **p.:** Cinegrafik - **o.:** Germania occidentale 1964 - **dur.:** 6'.

SHIBAM, STADT IN SUDARABIEN — **r.:** Walter Jacob - **collaborazione:** Anna Weber - **o.:** Germania occidentale - **dur.:** 14'.

GERMANIA ORIENTALE

DER EINKAUF — **r.:** H. Barkowsky - **sc.:** Klaus Georgie - **an.:** Evelyn Kökler, H. Barkowsky, Karl Seidel - **f.:** Hans Schöne - **m.:** Fritz Bogen - **scg.:** Heinz Schulz - **mo.:** Gerdi Gruner - **p.:** Defa - **o.:** Germania orientale 1964 - **dur.:** 4'.

GIAPPONE

ISHI NO UTA (t. l. **Il canto delle pietre**) — **r.:** Toshio Matsumoto - **f.:** Earnest Sato - **m.:** Kuniharu Akiyama - **p.:** Shigehito Iwabu - **o.:** Giappone 1963 - **dur.:** 24'.

THE CHAIR (t.l. **La sedia**) — **r.:** Yoji Kuri - **f.:** Yoji Kuri, Kiyoaki Ichiiyo - **o.:** Giappone 1964 - **dur.:** 10'.

LA VENDITRICE DI POESIE (t.l.) — **r.:** Yamada Kolchi - **o.:** Giappone 1963 - **dur.:** 26'.

UN AIUTO-MACCHINISTA (t.l.) — **r., sc.:** Noriaki Tsuchimoto - **f.:** Sakae Negishi - **v.:** Masataka Ota - **p.:** Iwanami Prod. Inc. - **o.:** Giappone 1964 - **dur.:** 36'.

GRAN BRETAGNA

ALF, BILL AND FRED — **r.:** Bob Godfrey - **sc.:** Stan Hayward - **f.:** Ron Coulter - **m.:** Arthur Dulay - **mo.:** Peter Hearn - **dur.:** 4'.

Vedere anche breve giudizio di C. Bertieri a pag. 98 e altri dati a pag. 102 del n. 8-9, agosto-settembre (Venezia documentari).

A TIME TO HEAL — **r., sc.:** Derrick Knight - **f.:** Peter Jessop - **m.:** Frank Hall - **canz.:** Bob Davenport - **mo.:** David Gladwell - **p.:** Derrick Knight and Partners - **o.:** Gran Bretagna 1963 - **dur.:** 37'.

CHRISTMAS ROSE — **r.:** Christopher Mason - **m.:** Oliver Hunt- **int.:** Diane Telegen, Peter Hern - **p.:** Anthony Blond - **o.:** Gran Bretagna 1964 - **dur.:** 24'.

I THINK THEY CALL HIM JOHN — **r., sc.:** John Krish - **t.:** Paul Davies - **f.:** David Muir - **mo.:** Kevin Bronlow - **v.:** Victor Spinetti, Bessie Love - **p.:** Samaritan-Films (John Carruthers) - **o.:** Gran Bretagna 1964 - **dur.:** 28'.

PARADE — **r., sc., mo.:** Derek Hill - **f.:** Kevin Bronlow, Derek Hill, Georges Robin - **p.:** Triangle-Films ltd. - **o.:** Gran Bretagna 1964 - **dur.:** 9'.

TRINIDAD AND TOBAGO — **r.:** Geoffrey Jones - **collaborazione:** Roy Ayton, Daphne Oram, Wolf e Peter Suschitzky, Leo Bennett, Eulelie Codallo - **p.:** Information Department B. P. - **o.:** Gran Bretagna 1964 - **dur.:** 18'.

UNTITLED FILM — **r., mo.:** David Gladwell - **f.:** Gaverick Losey, Peter Jessop - **p.:** British Film Institute - Experimental Film Found - **o.:** Gran Bretagna 1964 - **dur.:** 8'.

INDIA

JAIN TEMPLES OF INDIA — **r., sc., t.:** Arun Chaudhuri - **f.:** Jawahar Ralhan - **mo.:** N. D. Keluskar - **v.:** Gerson Da Cunha - **p.:** Government of India - Film Division - **o.:** India 1963 - **dur.:** 16'.

IRAN

ELEMENTI (t.l.) - **r., f., m.,:** Golestan - **p.:** Golestan Film Unit - **o.:** Iran 1964 - **dur.:** 12'.

IL RITMO (t.l.) — **r.:** Manutschehr Tayyab - **f.:** Taghi Ma 'Asumi - **m.:** Hossein Tchrani - **mo.:** Heldhari - **p.:** Centro Cinematografico del Segretariato di Stato alle Belle Arti - **o.:** Iran 1964 - **dur.:** 9'.

ITALIA

IL SOLE CHE MUORE — **r.:** Gian Franco Mingozzi - **f.:** Ugo Picone - **m.:** originale pellerossa - **mo.:** Mimmo Gorgolini - **p.:** Idi Cinematografica - **o.:** Italia 1964 - **dur.:** 9'.

LA MADONNA DI GELA — **r.:** Giuseppe Ferrara - **f.:** Luigi Sgambati - **m.:** Egisto Macchi - **mo.:** Pino Giomini - **p.:** Giorgio Patara - **o.:** Italia 1963 - **dur.:** 11'.

L'IRADIDDIO — **r., sc., dis.:** Pino Zac - **an.:** Giorgio Castrovillari, Carla Raicni - **f.:** Mario Bagnato - **m.:** Sandro Brugnolini - **mo.:** Bruno Sasselli - **p.:** Corona Cinematografica - **o.:** Italia 1964 - **dur.:** 11'.

JUGOSLAVIA

TAMO GOJE PRESTAJE ZAKON (t.l. **Là, dove non c'è più legge**) — **r.** Krsto Skanata - **sc.:** Z. Milic, M. Ilic - **f.:** J. Jovanovic - **p.:** Zagreb Film - **o.:** Jugoslavia 1964 - **dur.:** 15'.

AANMELDING (t.l. **L'iscrizione**) — **r., sc.:** Rob. Houwer - **f.:** Fred Tammes - **m.:** Eric Ferstl - **int.:** T. Vleeming-Vierdag - **p.:** Rob Houwer - **o.:** Olanda 1964 - **dur.:** 9'.

HET FEEST! (t.l. **E' festa!**) — **r., sc.:** Paul Verhoeven - **f.:** Kalman Gall - **m.:** Dick Broekaerts - **mo.:** Ernst Winar - **int.:** Yvonne Blec Weissmann, Dick de Brauw, Pieter Jelle Bournan, Marian Bruning, Jaap van der Drift, Marchie Lamping, Joop van Lunteren, Win Noordhoeve, Herm Reedjik - **p.:** Friets Boerma - **o.:** Olanda 1964 - **dur.:** 42'.

POLONIA

GORA (t.l. **La montagna**) — **r.:** Wladislaw Slesicki - **f.:** Bronislaw Baraniecki, Leszek Krzyzanski - **m.:** Zbigniew Rudzinski - **mo.:** Krystyna Rutkowska, Krystyna Tunicka - **p.:** Studio di Film Documentari, Varsavia - **o.:** Polonia 1964 - **dur.:** 16'.

MATURA (t.l. **La maturità**) — **r.:** Boguslaw Rybczynski - **sc.:** Boguslaw Rybczynski, Wlodzimierz Stepinski - **f.:** Bronislaw Baraniecki, Stanislaw Niedbalski - **m.:** Krzysztof Komeda Trzcinski - **mo.:** Krystyna Rutkowska - **p.:** Studio di Film Documentari, Varsavia - **o.:** Polonia 1964 - **dur.:** 14'.

MOTO GAZ (t.l. **Motogas**) — **r.:** Kazimierz Urbanski - **m.:** Andrzej Markowski - **p.:** Studio di Film di Miniature, Varsavia - **o.:** Polonia 1963 - **dur.:** 8'.

ROZMOWA (t.l. **L'intervista**) — **r.:** Maria Kwiatkowska - **f.:** Jerzy Chiuski - **mo.:** Krystyna Rutkowska - **int.:** Hasior - **p.:** Studio di Film Documentari, Varsavia - **o.:** Polonia 1964 - **dur.:** 12'.

ROMANIA

GEORGE GEORGESCU, DIRIJORUI (t.l. **George Georgescu, direttore d'orchestra**) — **r., sc.:** Paul Barbaneagra - **f.:** Sergiu Huzum - **m.:** Ludwig van Beethoven (estratti dalla «9° Sinfonia») - **mo.:** Georgeta Ene - **p.:** Studios Alex Sahia - **o.:** Romania 1964 - **dur.:** 10'.

NAICA (t.l. **Naica**) — **r., sc.:** Elisabeta Bostan - **t.:** Vasilica Istrati - **f.:** Iulius Druckmann - **m.:** Theodor Mitache - **scg.:** Rodica Savin - **mo.:** Iolanda Mintulescu - **p.:** Studio di Bucarest - **o.:** Romania 1963 - **dur.:** 18'.

SPAGNA

EL SOMBRERO — **r., an.:** Robert Balser - **sc., dis.:** Alan David Shean - **f.:** Sixto Rinson, Antonio Navarro - **m.:** Pedro Itturalde - **scg.:** Beverley Dean Spille - **mo.:** Juana Moreno - **p.:** Estudios Moro - **o.:** Spagna 1964 - **dur.:** 8'.

STATI UNITI

AB ORIGINE — **r., f., mo.:** Robert James Lewis - **sc.:** Robert James Lewis, Durga Ghosh, Robert Garlick - **m.:** Peter Heidinger - **p.:** Robert James Lewis - **o.:** U.S.A. 1964 - **dur.:** 15'.

CATALOGUE 1964-1965 — **r.:** John Whitney - **o.:** U.S.A. 1964 - **dur.:** 9'.

EUGENE ATGET — **r.:** Harold Becker - **f.:** Wardell Gaynor - **m.:** Erik Satie («Trois gymnopédies») - **p.:** Harold Becker Productions - **o.:** U.S.A. 1964 - **dur.:** 10'.

HANGMAN — **r.** : Paul Julian, Les Goldman - **adatt.** : Les Goldman, da una poesia di Maurice Ogden - **an.** : Margaret Julian - **f.** : Ray Bloss - **m.** : Serge Hovey - **scg.. dis.** : Paul Julian - **mo.** : Sid Levin - **v.** : Herschel Bernardi - **p.** : Les Goldman - **o.** : U.S.A. 1963 - **dur.** : 12'.

PAPILLOTE — **r., mo., int.** : Benjamin Hayeem - **f.** : Benjamin Hayeem, Cyrus Newitt, Martin Shaw - **m.** : Paul Fran - **p.** : Benjamin Hayeem - **o.** : U.S.A. 1964 - **dur.** : 11'.

PIANISSIMO — **r., sc., f., an., dis., mo.** : Carmen d'Avino - **m.** : Leonard Popkin - **p.** : Dynamic-Studio - **o.** : U.S.A. 1963 - **dur.** : 6'.

THE HAT — **r.** : John e Faith Hubley - **p.** : Storyboard Inc. - **dur.** : 18'.

Vedere anche giudizio di C. Bertieri a pag.97 e altri dati a pag. 105 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia documentari).

YEAR OF THE RAT — **r.** : Jon Wing Lum - **t.** : Severn Darden - **f.** : Jon Wing Lum, Martus Granirer - **m.** : Karl Herreshoff - **mo.** : Gerald Post - **v.**: Severn Darden -**p.** : Jon Wing Lum - **o.** : U.S.A. 1963 - **dur.** : 13'.

SVEZIA

JOHAN EKBERG — **r.** : Jan Troell - **m.** : Erik Nordgren - **p.** : Ab Filmkontakt-SF Sandrews - **o.** : Svezia 1964 - **dur.** : 21'.

TURCHIA

RENK DUVARLARI (t.l. **Mura di colore**) — **r.** : Pierre Biro - **t.** : Sabahattin Eyubogiu - **f.** : J. J. Flori - **m.** : Derlerme - **mo.** : Victoria Mercanton, Claude Nicole - **v.** : Asuman Korad - **p.** : Sakir Eczacibasi - **o.** : Turchia 1963 - **dur.** : 15'.

UNGHERIA

CSENDELET (t.l. **Natura morta**) — **r.** : Mark Novak - **f.** : Janos Toth - **m.** : Imre Sulyok - **p.** : Studio Béla Balázs - **o.** : Ungheria 1963 - **dur.** : 8'.

58 MASODPERC (t.l. **58 secondi**) — **r., sc.** : Livia Gyarmathy - **t.** : Magda Revesz - **f.** : Ferenc Nemenyi - **m.** : Geza Boszormenyi - **i.** : Tibor Frühauf - **p.** : Studio dei Film Documentari - **o.** : Ungheria 1964 - **dur.** : 15'.

UNIONE SOVIETICA

IL TRAM DEI GHIACCI (t.l.) — **r.** : S. Chkolnikov - **o.** : U.R.S.S. - **dur.** : 10'.

LO STIMOLATORE CARDIACO (t.l.) — **r.** : **r.** : Natalia Polonskaia - **o.** : U.R.S.S. 1964 - **dur.** : 10'.

SEGRETI DEL PASSATO (t.l.) — **r.** : Nikolai Tikhonov - **o.** : U.R.S.S. 1964- **dur.** : 22'.

(a cura di GIANNI RONDOLINO)

Televisione

La tragedia di Majakovskij

Per la cultura italiana non sono mancati, negli ultimi mesi, i richiami all'arte sovietica degli anni venti. Ecco un denso fascicolo di « Rassegna sovietica », a cura di Giovanni Crino, dedicato alla avanguardia pittorica russa; e la Mostra alla Galleria del Levante di Milano e Roma, col catalogo, discusso, ma non imprezioso, di Carlo Belloli; e il contributo di studio offerto da « Bianco e Nero » per Dziga Vertov, Ròdcenko, El Lisitzkij, quasi in contemporanea con le proiezioni retrospettive di Venezia e Firenze. Ora son le televisive « Cronache del XX secolo » a cura di Luigi Villa a offrirci una realizzazione, sugli stessi temi, di Filippo De Luigi: che si incentra soprattutto su uno dei personaggi più significativi di questa avanguardia, Vladimir Majakovskij, cui A.G. Ripellino dedicò nel 1959 una fondamentale monografia: « Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia » (Einaudi). Majakovskij, artista la cui influenza e presenza si verificò in letteratura come nelle arti figurative, nel teatro come nel cinema.

La emissione televisiva — di appassionante interesse culturale — ha messo in evidenza come la concezione partitica dell'arte, in U.R.S.S., col diritto dei dirigenti di indirizzare il cammino degli artisti, abbia avuto un peso non indifferente nella vita, e nella disparizione dalla scena, di Babel, Esenin, Mejerchold, Blok, Pasternak. Arte impegnata, creativa, ma legata alla politica e per questo, non rare volte, sua vittima; capíta da Lunaćarskij ma maltrattata, quando non avversata, dai Lenin, Stalin, Krusciov.

La biografia di Majakovskij registra la incomprensione di Lenin verso il poeta, l'opinione dei dirigenti che esso non riuscisse « a mantenere il contatto col suo popolo », la — confessata dallo stesso artista — « incompatibilità col lavoro organizzato ». Cause indubbiamente determinanti del suo suicidio e di quello di Esenin che lasciava come testamento: « Morire, non è nuovo sotto il sole, ma più nuovo non è nemmeno vivere ».

Solo Gorki poté resistere più a lungo alle bufere contro gli intellettuali e i formalisti, cosiddetti, promosse da chi tendeva a un realismo socialista capace di mostrare l'uomo sovietico oggi e domani e negava il « puro » ideale poetico: bufere che non risparmiarono Ejžentejn, Kozinčov e Trauberg, che causarono la chiusura del Vkhutemas, o istituto per gli

« Studi tecnico-artistici superiori », e che reclamarono il licenziamento dal Sovkino del creatore del *Kino-Pravda,* Dziga Vertov, anche se i suoi cinegiornali non intesero mai divergere dalle idee della rivoluzione: la servirono col metodo del « contrasto » (il « vecchio » e il « nuovo ») ed ebbero solo il torto di esprimersi con intelligenza e ricerca formale, nella piena dignità della creazione artistica.

È una parte importante della storia europea del ventesimo secolo, di cui si vedono meglio oggi le conseguenze nello sviluppo della storia dell'arte coi Kandinskij, Malevic, Tatlin, Larianov, Gončarova, che la TV ha ben fatto a illustrare, anche se lo spazio e la concentrazione del tema hanno sacrificato — forzatamente — la maggior parte delle cose che c'erano da dire sui personaggi la cui opera ci è più familiare: Ejženstejn e Dziga Vertov; e se la rievocazione di quel mondo ha mancato nomi che sono alla base del costruttivismo: Rodcenko, Stepanova, Lisickij, la cui influenza anche sui cultori delle altre arti è evidente, e ormai in Italia, ancora per merito di Crino, Ripellino e pochi altri, già in parte evidenziata.

MARIO VERDONE

schedina :

Cronache del XX secolo, programma a cura di Luigi Villa: **La tragedia di Majakovskij - Arte e politica nella rivoluzione russa — r.:** Filippo De Luigi — **p.:** R.A.I. — Radiotelevisione Italiana — **o.:** Italia — I^a trasmissione: 12 dicembre 1964.

Film usciti a Roma dal 1° al 31-XII-1964

a cura di ***ROBERTO CHITI***

Arriva Speedy Gonzales!
Baciami, stupido! - v. *Kiss Me Stupid.*
Caduta dell'Impero Romano, La - v. *The Fall of the Roman Empire.*
Cannoni a Batasi - v. *Guns at Batasi.*
Cantante del luna park, Il - v. *Roustabout.*
Ciao, Charlie! - v. *Goodbye, Charlie!*
Codice della pistola, Il - v. *The Man from Galveston.*
Conseguenze, Le.
Controsesso.
Crollo di Roma, Il.
Disco volante, Il.
Due toreri, I.
Ecco ... il finimondo.
Ercole contro Roma.
... E venne il giorno della vendetta - v. *Behold a Pale Horse.*
Fargo, la valle dei desperados - v. *Fargo.*
Figli della mia fidanzata, I - v. *Mrs. Gibbon's Boys.*
Giallo a Creta - v. *The Moon-Spinners.*
Giardino di gesso, Il - v. *The Chalk Garden.*
Giganti di Roma, I.
Giorno di terrore, Un - v. *Lady in the Cage.*
Giustiziere di Londra, Il - v. *Der Henker von London.*
Grande sentiero, il - v. *Cheyenne Autumn.*
Gran Lupo chiama, Il - v. *Father Goose.*
Grido di battaglia - v. *Cry of Battle.*
Hotel delle vergini - v. *Honeymoon Hotel.*
Idea fissa, L'.
Intrigo a Los Angeles.
Jeff Gordon spacca tutto - v. *Ces dames s'en mêlent.*
Maciste nelle miniere di Re Salomone.
Magnifico cornuto, Il.
Matrimonio all'italiana.
Meravigliose avventure di Sinbad, Le - v. *Shindbad no boken.*
Mitragliateli senza pietà - v. *Ne okreci se sine.*
Mondo senza sole, Il - v. *Le monde sans soleil.*
Mon mandarmi fiori! - v. *Send Me No Flowers.*
Notte dell'Iguana, La - v. *The Night of the Iguana.*
Oltraggio, L' - v. *The Outrage.*
Ora del grande attacco, L' - v. *Appointment in London.*
Ore nude, Le.
Pirati della Malesia, I.
Più allegra avventura, La - v. *The Brass Bottle.*
Prima della rivoluzione.
Quattro di Chicago, I - v. *Robin and the 7 Hoods.*
Rio Conchos.
Scotland Yard contro il dottor Mabuse - v. *Scotland Yard jagt Dr. Mabuse.*
Servo, Il - v. *The Servant.*
Soldato sotto la pioggia - v. *Soldier in the Rain.*
S.O.S. naufragio nello spazio - v. *Robinson Crusoe on Mars.*
Strada del crimine, La - v. *Signport to Murder.*

Tomba insanguinata, La - v. *Die Gruft mit dem Rätselschloss.*
Topkapi.
Tre notti d'amore.
Urlo contro melodia nel Cantagiro '63.
Ursus nella terra di fuoco.
Voglio essere amata in un letto d'ottone - v. *The Unsinkable Molly Brown.*
002 agenti segretissimi.
Zorro contro Maciste.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

APPOINTMENT IN LONDON (L'ora del grande attacco) — **r. :** Philip Leacock - **s.** e **sc. :** John Woolridge, Robert Westerby - **f. :** Stephen Dade - **m. :** John Wooldridge - **scg. :** Don Ashton - **mo. :** Vladimir Sagovsly - **int. :** Dirk Bogarde (comandante pilota Tim Mason), Ian Hunter (capitano Logan), Dinah Sheridan (Eve Canyon), Bill Kerr (ten. Bill Brown), Bryan Forbes (ufficiale pilota Greeno), William Sylvester (Mac), Charles Victor (Dobbie), Anne Leon (Pamela Greeno), Walter Fitzgerald (dott. Mulvaney), Terence Longden, Sam Kydd, Tom Walls, Harold Siddons, Campbell Singer, Arnold Bell, Allan McClelland, Donovan Winter, Peter Rendall, Don Sharpe, Michael Ripper, Eric Corrie, Desmond Roberts, Anthony Shaw, Richard Wattis, Gillian Maude, John Collicos, John Fabian, Edward Evand, Carl Jaffe, John Martin, Stephen Veroce, Carl Duering, Wolf Frees - **p. :** Aubrey Baring e Maxwell Setton per la Mayflower - **o. :** Gran Bretagna, 1952 - **d. :** regionale.

ARRIVA SPEEDY GONZALES! — Programma composto da 14 « shorts » a disegni animati in Technicolor della serie « Merrie Melodies » e « Looney Tunes »: 1) **A Bird Bird Cage (Silvestro ai grandi magazzini) r. :** I. Freleng ; 2) **Banty Raids (Le avventure del cav. Casavecchia) r. :** Robert McKimson ; 3) **The Million Hare (Sfida al TV Corrall) r. :** Robert McKimson ; 4) **Satan's Waitin' (L'inferno non può attendere** - 1953**) r.:** I. Freleng; 5) **War and Pieces (Odio impelagabile) r. :** Chuck Jones ; 6) **Bell-Hoppy (Il Club dei Miagolanti** - 1953) **r. :** Robert McKimson ; 7) **Freudy Cat (Silvestro il mente ... catto) r. :** Robert McKimson ; 8) **Message to Gracias (Messaggio a Gracias) r. :** Robert McKimson ; 9) **Iceman Ducket (Battuta di ... faccia) r. :** Phil Monroe ; 10) **Sock-a-Doodle-Do (Pugni e polvere** - 1952**) r. :** Robert McKimson ; 11) **Hawaiian Haye (Silvestro nei mari del sud) r. :** Gezzy Chiniqui ; 12) **Zoom at the Top (Dopo la caduta)** ; 13) **Nuts and Volts (Il meccano gatto) r. :** I. Freleng ; 14) **Chili Weather (Arriva Speedy Gonzales!) r. :** I. Freleng - **p. :** Leon Schlesinger per la Warner Bros - **o. :** U.S.A. - **d. :** Warner Bros.

BEHOLD A PALE HORSE (... E venne il giorno della vendetta) — **r. :** Fred Zinnemann.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

BRASS BOTTLE, The (La più allegra avventura) — **r. :** Harry Keller - **s. :** dal romanzo di F. Anstey - **sc. :** Oscar Brodney - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor) : Clifford Stine - **m. :** Bernard Green - **scg. :** Henry Bumstead, Alexander Golitzen - **e. f. s. :** Roswell Hoffman - **mo. :** Milton Carruth - **int. :** Tony Randall (Harold Ventimore), Burl Ives (Fakrash-el-Aamash), Barbara Eden (Sylvia Kenton),

Kamala Devi (Tezra), Edward Andrews (Anthony Konton), Ann Doran (Martha Konton), Lulu Porter (danzatrice), Philip Ober (William Beevor), Parley Baer (Sam Wackerbath), Kathie Browne (Hazel Jenks), Richard Erdman (Seymour Jenks) - **p. :** Robert Arthur per la Universal-International / Scarus - **o. :** U.S.A., 1963-64 - **d. :** Universal.

CES DAMES S'EN MÊLENT (Jeff Gordon spacca tutto) — r. : Raoul André - **s. e sc. :** Michel Lebrun - **f. :** Claude Lecomte - **m. :** Pierick Houdy - **scg. :** Jacques Mawart - **mo. :** Gabriel Rongier - **int. :** Eddie Constantine (Jeff Gordon), Jean Gras (Tony), Annie Cordy (Lily), Patricia Viterbo (Angelica), Carla Marlier (Wanda), Jacqueline Vandal (Cora), Roger Duthoit (Angelo), Guy Marly (Mario), Hubert de Lapparent, Philippe Mareuil, Alain Nobis, Antoine Baud, Nino Ferrari, Jo Davray, Yvan Chiffre - **p. :** Jacques Roitfeld per Les Productions J. Roitfeld / Fida Cinematografica - **o. :** Francia-Italia, 1964 - **d. :** regionale.

CHALK GARDEN, The (Il giardino di gesso) — r. : Ronald Neame - **s. :** dal dramma di Enid Bagnold - **sc. :** John Michael Hayes - **f.** (Technicolor) : Arthur Ibbetson - **m. :** Malcolm Arnold - **scg. :** Carmen Dillon - **mo. :** Jack Harris - **int. :** Deborah Kerr (Miss Madrigal), Hayley Mills (Laurel), John Mills (Maitland), Edith Evans (signora St. Maugham), Elizabeth Sellars (Olivia), Felix Aylmer (giudice Mc-Whirrey), Lally Bowers (Anna), Toke Townley (negoziante), Tonie MacMillan (signora Williams) - **p. :** Ross Hunter per la Quota Rentals Ldt. - **o. :** Gran Bretagna, 1964 - **d. :** Universal.

CHEYENNE AUTUMN (Il grande sentiero) — r. : John Ford - **r. ass. :** Ray Kellogg - **s. :** dal romanzo di Mari Sandoz - **sc. :** James R. Webb - **f.** (Super Panavision 70, Technicolor) : William H. Clothier - **m. :** Alex North - **scg. :** Richard Day - **mo. :** Otho Lovering - **int. :** Richard Widmark (capitano Thomas Archer), Carroll Baker (Deborah Wright), Karl Malden (capitano Wessels), Sal Mineo (« Red Shirp »), Edward G. Robinson (Carl Schurz, Segretario dell'Interno), James Stewart (Wyatt Earp), Dolores del Rio (donna spagnola), Ricardo Montalban (« Piccolo Lupo »), Gilbert Roland (« Coltello spuntato »), Arthur Kennedy (Doc Holliday), Patrick Wayne (ten. Scott), Victor Jory (« Albero Alto »), Elizabeth Allen (Miss Plantagenet), John Carradine (Jeff Blair), Judson Pratt (magg. Dog Kelly), Mike Mazurki (sergente), Carmen D'Antonio (donna « Pawnee »), John Qualen (Svenson), George O'Brien (magg. Branden), Sean McClory (O'Carberry), Ken Curtis (Joe), Shug Fisher (capo pista) - **p. :** Bernard Smith per la Ford-Smith Prod. - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Warner Bros.

Vedere articolo di Tullio Kezich in un prossimo numero.

CONSEGUENZE, Le — r. : Sergio Capogna - **s. e sc. :** S. Capogna - **f. :** Nino Cristiani - **m. :** Franco Pisano - **scg. :** Franco Bottari - **int. :** Marisa Solinas (Marisa), Pierre Massimi (Daniele), Venantino Venantini (Valerio), Marina Berti, Mario Valdemarin, Germano Giglioli, Massimo Tonna, Claudio Gora, Jole Fierro, Gaia Raffi - **p. :** Giuliana Scappino per la Gaia Cinematografica - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

CONTROSESSO — I episodio : Cocaina di domenica - r. : Franco Rossi - **s. e sc. :** Cesare Zavattini, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi - **f. :** Leonida Barboni - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Carlo Egidi - **mo. :** Giorgio Serralonga - **int. :** Nino Manfredi (Andrea), Anna Maria Ferrero (Marcella), Marzio Ubaldi, Renzo Marignani - **II episodio : Il professore - r. :** Marco Ferreri - **s. e sc. :** M. Ferreri, Rafael Azcona - **f. :** Roberto Gerardi - **m. :** Teo Usuelli - **scg. :** Massimiliano Capriccioli - **mo. :** Lionello Massobrio - **int. :** Ugo Tognazzi (il professore) - **III episodio : Una donna d'affari - r. :** Renato Castellani - **s. e sc. :** Antonio Guerra, Giorgio Salvioni, R. Castellani - **f. :** Ennio Guarnieri - **m. :** Roman Vlad - **scg. :** Sergio Canevari - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Nino Manfredi (maestro Spadini), Dolores Wettach (Giovanna), Umberto D'Orsi (Armando), Antonio Ciani (avvocato) - **p. :** Carlo Ponti per la C. C. Champion / Les Films Concordia - **o. :** Italia-Francia, 1964 - **d. :** Interfilm (regionale).

CROLLO DI ROMA, Il — **r.:** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s.** e **sc.:** A. Margheriti, Gian Astolfi, Ennio Mancini - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.:** Riz Ortolani - **mo.:** Renato Cinquini - **int.:** Carl Möhner (Marc), Maria Grazia Buccella (Xenia), Loredana Nusciak (Svetla), Giancarlo Sbragia, Ida Galli, Laura Rocca, Joe Pollini, Piero Palermini, Jim Dolen, Mimmo Maggio, Roberto Bettoni, Nando Poggi, Riccardo Ricci, Claudio Scarchilli, Nando Tamberlani, Andrea Aureli, Renato Terra - **p.:** Marco Vicario per l'Atlantica Cinematografica - **o.:** Italia, 1963 - **d.:** regionale.

CRY OF BATTLE (Grido di battaglia) — **r.:** Irving Lerner - **s.:** dal romanzo « Fortress in the Rice » di Benjamin Appel - **sc.:** Bernard Gordon - **f.:** Felipe Sacdalan - **m.:** Richard Markowitz - **superv. sc.:** Marilou Soriano - **scg.:** Benjamin Rosella - **e. s.:** Hilario Brother - **superv. mo.:** Verna Fields - **int.:** Van Heflin (Joe Trent), Rita Moreno (Sisa), James MacArthur (David McVey), Leopoldo Salcedo (Manuel Careo), Sidney Clute (col. Ryker), Marilou Munoz (Pinang), Oscar Roncal (Atong), Liza Moreno (Vera), Michael Parsons (capitano Davis), Claude Wilson (Matchek), Vic Solyin (capitano Garcia) - **p.:** Joe Steinberg e Eddie Romero per la Petramonte / Allied Artists - **o.:** U.S.A. - Filippine, 1963 - **d.:** regionale.

DISCO VOLANTE, Il — **r.:** Tinto Brass - **s.** e **sc.:** Rodolfo Sonego - **f.:** Bruno Barcarol - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Elio Costanzi - **mo.:** Tatiana Casini - **int.:** Alberto Sordi (brigadiere dei carabinieri Marsicano, il conte Momi, Don Giuseppe), Monica Vitti (Mercedes), Eleonora Rossi-Drago (Clelia), Silvana Mangano (Vittoria), Guido Celano (cognato di Vittoria), Liana Del Balzo, Alberto Fogliani, Gian Luigi Crescenzi, Albino Principe - **p.:** Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione S.p.A.

DUE TORERI, I — **r.:** Giorgio Simonelli - **s.:** Marcello Ciorciolini, Roberto Gianviti - **sc.:** M. Ciorciolini, R. Gianviti, Dino Verde - **f.** (Supervision, Eastmancolor): Luciano Trasatti - **m.:** Gianni Ferrio - **scg.:** Ivo Battelli - **mo.:** Franco Fraticelli - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Rossella Como (Dolores), Elisa Montes (Manuela), Silvia Solar (Margaret), Maria Teresa Vianello (Paulette), Carlo Romano (Joe Ragusa), Eduardo Fajardo (ispettore N. B.), Tom Fellegi (Pierre), Nino Terzo (Jannot), Fernando Sancho (Don Alonso), Enzo Fiermonte (capitano della nave), Gino Buzzanca (maresciallo carabinieri), Rino Genovese, Renato Montalbano, Enzo Andronico - **p.:** Leo Cevenini, Vittorio Martino per la Flora Film - Variety Film / Llama Film - **o.:** Italia-Spagna, 1964 - **d.:** Variety.

ECCO... IL FINIMONDO — **r.:** Paolo Nuzzi - **s.:** Mario Gallo, P. Nuzzi, Dino B. Partesano - **sc.:** Vinicio Marinucci - **f.** (Cinemascope, Technicolor), Mario Carbone, Ennio Guerrieri - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Ferdinando Giovannoni - **voce:** Achille Millo - **mo.:** Giuliana Bettoja - **p.:** Documento Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione S.p.A.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti in questo numero (rubrica: I documentari).

ERCOLE CONTRO ROMA — **r.:** Piero Pierotti - **s.:** Arpad De Riso - **sc.:** A. De Riso, P. Pierotti - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.:** Francesco A. Lavagnino - **scg.:** Salvatore Giancotti - **c.:** Walter Patriarca - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **int.:** Alan Steel (Ercole), Wandisa Guida, Livio Lorenzon, Daniele Vargas, Andrea Aureli, Tullio Altamura, Nello Pazzafini, Simonetta Simeoni, Renato Navarrini, Mimmo Palmara, Anna Arena, Alberto Cevenini - **p.:** Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Romana Film (regionale).

FALL OF THE ROMAN EMPIRE, The (La caduta dell'Impero Romano) — **r.:** Anthony Mann - **r. II troupe:** Andrew Marton, Yakima Canutt - **s.** e **sc.:** Ben Barzman, Basilio Franchina, Philip Yordan - **f.** (Ultra-Panavision, Technicolor): Robert Krasker, Cecilio Paniagua (per la II troupe) - **m.:** Dimitri Tiomkin - **scg.** e **c.:** Veniero Colasanti, John Moore - **e. s.:** Alex Weldon - **mo.:** Robert Lawrence - **int.:** Sophia Loren (Lucilla, figlia di Marco Aurelio), Stephen Boyd (Livio), Alec

Guinness (Marco Aurelio), James Mason (Timonide), Christopher Plummer (Commodo), Anthony Quayle (Verulo), John Ireland (Ballomar), Mel Ferrer (Cleandro), Omar Sharif (Sohamus, re degli Armeni), Eric Porter (Giuliano), Douglas Wilmer (Niger), Peter Damon (Claudio), Andrew Keir (Polibio), George Murcell (Vittorino), Lena Von Martens (Helva), Gabriella Licudi (Tauna), Rafael Luis Calvo (Lentulo), Norman Wooland (Virgiliano), Virgilio Teixeira (Marcello), Michael Gwynn (Cornelio), Guy Rolfe (Mario), Finlay Currie (Cecina) - **p. :** Samuel Bronston, Jaime Prades e Michael Waszynski (esec.) per la Bronston/Roma - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Rank.

FARGO (Fargo, la valle dei desperados) — **r. :** Lewis D. Collins - **s.** e **sc. :** Jack De Witt, Joseph Poland - **f. :** Ernest Miller - **scg. :** David Milton - **mo. :** Samuel Fields - **int. :** Wild Bill Elliott, Phyllis Coates, Myron Healey, Jack Ingram, Bob Wilke, Terry Frost, Stanley Andrews, Charles Space, Bob Bray, Denver Pyle, Stanford Jolley, Stanley Price, Tim Ryan, Florence Lake, House Peters jr. - **p. :** Vincent M. Fennelly per la Monogram - **o. :** U.S.A., 1952 - **d. :** regionale.

FATHER GOOSE (Il gran lupo chiama) — **r. :** Ralph Nelson - **s. :** da un romanzo di S. H. Barnett - **sc. :** Peter Stone, Frank Tarloff - **f.** (Technicolor) : Charles Lang - **m. :** Cy Coleman - **scg. :** Alexander Golitzen, Henry Bumstead - **mo. :** Ted J. Kent - **int. :** Cary Grant (Walter), Leslie Caron (Catherine), Trevor Howard (Houghton), Jack Good (Stebbings), Stephanie Berrington (Elizabeth), Jennifer Berrington (Harriet), Verina Greenlaw (Christine), Sharyl Locke (Jenny), Laurelle Felsette (Angelique), Nicole Felsette (Dominique), Pip Sparke (Anne) - **p. :** Robert Arthur per la Granox Company - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Universal.

GIGANTI DI ROMA, I — **r. :** Anthony Dawson [Antonio Margheriti] - **s.** e **sc. :** Ernesto Gastaldi, Luciano Martino - **f.** (Widescope, Eastmancolor) : Fausto Zuccoli - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Giuliano Pook - **mo. :** Romana Fortini - **int. :** Richard Harrison (Claudio Marcello), Ettore Manni (Castore), Wandisa Guida (Livilla), Rulph Hudson (Germanico), Nicole Tessier (Edua), Freddy Unger (Varo), Renato Baldini (Gran Druido), Piero Lulli (Pompeo), Philippe Hersent (Druso), Alessandro Sperlì (Cesare) - **p. :** NC-Devon Film / Radius Production - **o. :** Italia-Francia, 1964 - **d. :** Variety.

GOODBYE, CHARLIE! (Ciao, Charlie!) — **r. :** Vincente Minnelli.

Vedere recensione di L. Autera e dati nel prossimo numero.

GRUFT MIT DEM RATSELSCHLOSS, Die (La tomba insanguinata) — Franz Josef Gottlieb - **s. :** dal romanzo « Angel Esquire » (ed. it. : La tomba insanguinata) di Edgar Wallace - **sc. :** R. A. Stemmle, F. J. Gottlieb - **f.** (Ultrascope) : Richard Angst - **m. :** Peter Thomas - **scg. :** Wilhelm Vorweg, Walter Kutz - **mo. :** Jutta Hering - **int. :** Judith Dornys, Harald Leipnitz, Rudolf Forster, Werner Peters, Siegfried Schürenberg, Ernst Fritz Fürbringer, Vera Tschechowa, Harry Meyen, Ilse Steppat, Eddi Arent, Harry Wüstenhagen, Kurt Pieritz, Klaus Kinski - **p. :** Rialto - **o. :** Germania Occ., 1964 - **d. :** regionale.

GUNS AT BATASI (Cannoni a Batasi) — **r. :** John Guillermin - **s. :** dal romanzo « Siege at Battersea » di Robert Hollis - **adatt. :** Leo Marks, Marshall Pugh - **sc. :** Robert Hollis - **f.** (Cinemascope) : Douglas Slocombe - **scg. :** Maurice Carter - **m. :** John Addison - **mo. :** Max Bennett - **int. :** Richard Attenborough (Serg. Magg. Lauderdale), Flora Robson (Miss Barker-Wise), Mia Farrow (Karen), Jack Hawkins (ten. col. Deal), John Leyton (soldato Wilkes), Errol John (ten. Boniface), Earl Cameron (capitano Abraham), Percy Herbert (Ben), Cecil Parker (Fletcher), John Meillon (Digger), Graham Stark (Dodger), David Lodge (serg. Dunn), Bernard Horsfall (Schoolie), Alan Browning (aiutante), Horace James (Abou) - **p. :** George Brows per la 20th Century Fox - **o. :** Gran Bretagna, 1964 - **d. :** Dear-20th Century Fox

HENKER VON LONDON, Der (Il giustiziere di Londra) — **r. :** Edwin Zbonek - **s. :** dal romanzo « White Carpet » di Bryan Edgar Wallace - **sc. :** R. A.

Stemmle - **f.** (Cinemascope) : Richard Angst - **m. :** Raimund Rosenberger - **scg. :** Hans Jürgen Kiebach, Ernst Schomer - **c. :** Trude Ulrich - **mo. :** Walter Wischniewsky - **int. :** Hansjörg Felmy, Maria Perschy, Dieter Borsche, Wolfgang Preiss, Rudolf Forster, Chris Howland, Harry Riebauer, Rudolf Fernau, Alexander Engel, Narziss Sokatscheff, Albert Bessler, Stanislav Ledinek - **p. :** CCC Filmkunst - **o. :** Germania Occ., 1963 - **d. :** regionale.

HONEYMOON HOTEL (Hotel delle vergini) — **r. :** Henry Levin - **s. e sc. :** R. S. Allen, Harvey Bullock - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Harold Lipstein - **m. :** Walter Scharf - **scg. :** George W. Davis, Paul Groesse - **mo. :** Rita Roland - **int. :** Robert Goulet (Ross Kingsley), Nancy Kwan (Lynn), Robert Morse (Jay Menlow), Jill St. John (Sherry), Keenan Wynn (Sampson), Anne Helm (Cynthia), Elsa Lanchester (cameriera), Bernard Fox (impiegato), Elvia Allman (signora Sampson), Sandra Gould (Mabel), David Lewis (Hampton), Chris Noel (Nancy Penrose), Dale Malone (Fatso), Pauline Myers (Hogan) - **p. :** Pandro S. Berman per la M.G.M. - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** M.G.M.

IDEA FISSA, L' — **r. :** Gianni Puccini e Mino Guerrini.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati a pag. 98 del n. 11-12, novembre-dicembre 1964.

INTRIGO A LOS ANGELES — **r. :** Roy Freemont [Romano Ferrara] - **s. :** Lucio Marcuzzo - **sc. :** A. Doyle [Adriano Baracco] - **f. :** Adalberto Albertini - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** G. Carretti - **mo. :** Tatiana Casini - **int. :** Carol Walker (Jean Lovering), Mary Luger (Thelma Avery), Luciano Marin (David Blair), Gaetano Quartararo (George), Renato Terra, P. Cruciani - **p. :** Lucio Marcuzzo e Mario Perelli per la Publitalia Cinellons - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Romana Film (regionale).

KISS ME STUPID (Baciami, stupido!) — **r. :** Billy Wilder.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati nel prossimo numero.

LADY IN A CAGE (Un giorno di terrore) — **r. :** Walter Grauman - **s. e sc. :** Luther Davis - **f. :** Lee Garmes - **m. :** Paul Glass - **scg. :** Rudy Sternad - **mo. :** Leon Barsha - **int. :** Olivia De Havilland (signora Hilyard), Ann Sothern (Sade), Jeff Corey (Wino), James Caan (Randall), Jennifer Billingsley (Elaine), Rafael Campos (Essie), William Swan (Malcolm Hilyard), Charles Seel (proprietario del Junkyard), Scat Man Cruthers (aiutante del proprietario del Junkyard) - **p. :** Luther Davis per la A.E.C. Prod. - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** Paramount.

MACISTE NELLE MINIERE DI RE SALOMONE — **r. :** Martin Andrews [Piero Regnoli] — **s. e sc. :** Piero Regnoli - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Luciano Trasatti, Mario Capriotti - **m. :** Francesco De Masi - **scg. :** Aurelio Crugnola - **mo. :** Ornella Micheli - **int. :** Reg Park (Maciste), Wandisa Guida (Fazira), Dan Harrison (Abukar), Eleonora Bianchi (Samara), Leonard G. Elliot [Elio Jotta] (Riad), Carlo Tamberlani (Zelea), Giuseppe Addobbati (Namar), Bruno Scipioni (Kadar), Loris Loddi (il piccolo Vasma), Nino Persello (Belal) - **p. :** Panda - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Titanus.

MAGNIFICO CORNUTO, Il — **r. :** Antonio Pietrangeli - **scg. :** Maurizio Chiari - **mo. :** Eraldo Da Roma - **p. :** Alfonso Sansone e Henryk Chroscicki per la Sancro Film / Les Films Copernic - Carlton - Continental - **o. :** Italia-Francia, 1964 - **d. :** Cineriz.

Vedere recensione di G. Gambetti e altri dati nel n. 11-12, novembre-dicembre 1964, pag. 98.

MAN FROM GALVESTON, The (Il codice della pistola) — **r. :** William Conrad - **s. e sc. :** Dean Riesner, Michael Zagor - **f. :** Bert Glennon - **m. :** David Buttolph - **scg. :** Carl Macauley - **mo. :** William (Bill) Wiard - **int. :**

Jeffrey Hunter (Timothy Higgins), Preston Foster (giudice Homer Black), James Coburn (Boyd Palmer), Joanna Moore (Rita Dillard), Edward Andrews (Hyde), Kevin Hagen (John Dillard), Martin West (Stonewall Grey), Ed Nelson (Cole Marteen), Karl Swenson (sceriffo), Grace Lee Whitney (Texas Rose), Claude Stroud (Harvey Spragér), Sherwood Price (George Taggart), Arthur Malet (Barney), Marjorie Bennett (signora Warren) - **p.:** Michael Meshekoff per la Warner Bros - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Warner Bros. [telefilm].

MATRIMONIO ALL'ITALIANA — **r.:** Vittorio De Sica.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

MONDE SANS SOLEIL, Le (Il mondo senza sole) — **r.:** Jean-Jacques Cousteau - **s.** e **sc.:** J. J. Cousteau - **f.** (Technicolor): Pierre Goupil - **m.:** Serge Baudo - **mo.:** Georges Alépée - **int.:** l'equipaggio del « Calypso » - **p.:** Filmad-Les Requins Associés - Orsay Film CEIAP - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** Columbia-Ceiad.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti (rubrica: I documentari) in questo numero.

MOON-SPINNERS, The (Giallo a Creta) — **r.:** James Neilson - **s.:** dal romanzo di Mary Stewart - **sc.:** Michael Dyne - **f.** (Technicolor): Paul Beeson - **m.:** Ron Grainer - **scg.:** Tony Masters - **mo.:** Gordon Stone - **int.:** Hayley Mills (Nikky Ferris), Eli Wallach (Stratos), Peter McEnery (Mark Camford), Joan Greenwood (Frances Ferris), Irene Papas (Sophia), John Le Mesurier (Anthony Gamble), Pola Negri (madame Habib), Sheila Hancock (Cynthia Gamble), Michael Davis (Alexis), Paul Stassino (Lambis), Andre Morell (capitano dell'yacht), George Pastell (tenente di polizia), Tutte Lemkow (Orestes), Steve Plytas (conducente carro funebre), Harry Tardios (conducente autobus), Pamela Barrie (Ariadne) - **p.:** Walt Disney, Bill Anderson e Hugh Attwooll per la Walt Disney Prod. - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** Rank.

MRS. GIBBONS' BOYS (I figli della mia fidanzata) — **r.:** Max Varnel - **s.:** dalla commedia di Will Glickman, Joseph Stein - **sc.:** Peter Blackmore, Max Varnel - **f.** (Byronscope): Stan Pavey - **m.:** Dave Shand - **scg.:** Wilfred Arnold - **mo.:** Helen Wiggins - **int.:** Kathleen Harrison (Mrs. Gibbons), Lionel Jeffries (Lester Martins), Diana Dors (Myra), John Le Mesurier (Coles), Frederick Bartman (Mike), David Lodge (Frank), Dick Emery (Woodrow), Eric Pohlmann (Morelli), Milo O' Shea (Horse), Peter Hempson (Ronnie), Penny Morrell (Pearl), Nancy Nevinson (signora Morelli), Mark Singleton, Hamilton Dyce, Tony Hilton, Noel Hood, Nora Gordon, Besley Allen, John Bennett, Richard McNeff, Peter Bennett - **p.:** Henry Halsted per la Byron - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** regionale.

NE OKRECI SE SINE (Mitragliateli senza pietà) — **r.:** Branko Bauer - **s.** e **sc.:** B. Bauer, A. Diklic - **f.:** Branko Blazina - **m.:** Bojan Adamic - **int.:** Bert Sotlar, Lila Andres, Z. Lukman, R. Jezik - **p.:** Jadran Film - **o.:** Jugoslavia, 1956 - **d.:** regionale (« *Arena d'oro* » *al Festival di Pola 1956*).

NIGHT OF THE IGUANA, The (La notte dell'Iguana) — **r.:** John Huston - **m.:** Benjamin Frankel - **d.:** M.G.M.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 69 e altri dati a pag. 76 del n. 7, luglio 1964 (San Sebastiano).

ORE NUDE, Le — **r.:** Marco Vicario - **s.:** dal racconto « Appuntamento al mare » di Alberto Moravia - **sc.:** A. Moravia, Antonio Guerra, Marco Vicario - **f.:** Carlo Di Palma - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** Dick Dominici - **mo.:** Roberto Cinquini - **int.:** Rossana Podestà (Carla), Keir Dullea (Aldo), Philippe Leroy (Massimo), Odoardo Spadaro (il nonno), Tina Lepri (Claudia), Bruno Scipioni (autista), Otello Taglietti (maresciallo), Maurizio Conti (Marcello) - **p.:** Marco Vicario per l'Atlantica Cinematografica - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di G. Gambetti a pag. 76 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Venezia film fuori concorso).

OUTRAGE, The (L'oltraggio) — **r.:** Martin Ritt.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

PIRATI DELLA MALESIA, I — **r.:** Umberto Lenzi - **s.:** dal romanzo di Emilio Salgari - **sc.:** Ugo Liberatore, Nino Stresa, Gérard Cohen - **f.** (Techniscope, Technicolor): Angelo Lotti - **m.:** Giovanni Fusco - **scg.:** Arrigo Equini - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **int.:** Steve Reeves (Sandokan), Jacqueline Sassard (principessa Hada), Mimmo Palmara (Tremal Naik), Andrea Bosic (Yanez), Nando Gazzolo (ten. Clinton), Leo Anchoriz (Lord Brook), Pierre Cressoy (capitano della nave « Young India »), Franco Balducci, Giuseppe Addobbati, Nando Angelini, Nazzareno Zamperla - **p.:** Solly V. Bianco per la Filmes-Euro / Société des Films Sirius / Ocean Films - **o.:** Italia-Francia-Spagna, 1964 - **d.:** Euro.

PRIMA DELLA RIVOLUZIONE — **r.:** Bernardo Bertolucci - **s.** e **sc.:** Bernardo Bertolucci - **f.:** Aldo Scavarda - **m.:** Gino Paoli, Ennio Morricone - **scg.:** naturale - **mo.:** Roberto Perpignani - **int.:** Adriana Asti (Gina), Francesco Barilli (Fabrizio), Allen Midgett (Agostino), Morando Morandini (Cesare), Cristina Pariset (Clelia), Domenico Alpi (padre di Fabrizio), Giuseppe Maghenzani (fratello di Fabrizio), Jole Lunardi (nonna di Fabrizio), Emilia Borghi (madre di Fabrizio), Cecrope Barilli (Puck), Gianni Amico (il dirigente del circolo del cinema) - **p.:** Iride Cinematografica, Milano - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Cineriz.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 48 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Cannes, 1964).

RIO CONCHOS (Rio Conchos) — **r.:** Gordon Douglas - **s.:** dal romanzo di Clair Huffaker - **sc.:** Joseph Landon, C. Huffaker - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Joe Mac Donald - **m.:** Jerry Goldsmith - **scg.:** Jack Martin Smith, William Creber - **mo.:** Joseph Silver - **int.:** Stuart Whitman (capitano Haven), Richard Boone (Lassiter), Tony Franciosa (Rodriguez), Wende Wagner (Sally), Edmond O'Brien (Pardee), Warner Anderson (col. Wagner), Jim Brown (Franklyn), Rodolfo Acosta (« Blood Shirt »), Barry Kelley (croupier), Vito Scotti (bandito), House Peters jr. (uomo di Pardee), Kevin Hagen (Blondebeard) - **p.:** David Weisbart per la 20th Century Fox - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Dear -20th Century Fox.

Vedere articolo di Tullio Kezich in un prossimo numero.

ROBIN AND THE 7 HOODS (I 4 di Chicago) — **r.:** Gordon Douglas.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

ROBINSON CRUSOE ON MARS (S.O.S. Naufragio nello spazio) — **r.:** Byron Haskin - **m.:** Von Cleave - **scg.:** Hal Pereira, Arthur Lonergan - **mo.:** Terry Morse - **int.:** Paul Mantee (comandante Christopher Draper), Vic Lundin (Venerdì), Adam West (colonnello Dan McReady), Mona, la scimmia lanosa - **p.:** Aubrey Schenck per la Paramount-Devonshire / Schenck-Zabel Production - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Paramount.

Vedere giudizio di P. Zanotto a pag. 48 e altri dati a pag. 53 del n. 10, ottobre 1964 (Trieste - Festival della fantascienza).

ROUSTABOUT (Il cantante del Luna Park) — **r.:** John Rich - **s.:** Allan Weiss - **sc.:** Anthony Lawrence, A. Weiss - **f.** (Techniscope, Technicolor); Lucien Ballard - **e. f. s.:** Paul K. Lerpae e Farciot Edouart - **m.:** Joseph J. Lilley - **scg.:** Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.:** Warren Low - **int.:** Elvis Presley (Charlie Main), Barbara Stanwyck (Maggie Moore), John Freeman (Cathy Lean), Leif Erickson (Joe Lean), Sue Anne Langdon (Madame Mijanou), Paul Buttram (Harry Carver), Joan Staley (Marge), Dabs Greer (Arthur Nielsen), Steve Brodie (Fred), Norman Grabowski (studente del Collegio), Jack Albertson (Lou), Jane Dulo (Hazel) - **p.:** Hal Wallis e Paul Nathan per la Hal Wallis Prod. - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Paramount.

SCOTLAND YARD JAGT DR. MABUSE (Scotland Yard contro il dottor Mabuse) — **r.** : Paul May - **s.** e **sc.** : Ladislas Fodor - **f.** : Nenad Jovicic - **m.** : Rolf Wilhelm - **scg.** : Hanns H. Kuhnert, Albrecht Hennings - **c.** : Trude Ullrich - **mo.** : Walter Wischniewsky - **int.** : Peter Van Eyck, Sabine Bethmann, Dieter Borsche, Werner Peters, Agnes Windeck, Klaus Kinski, Ruth Wilbert, Hans Nielsen, Wolfgang Lukschy, Albrecht Schoenhals, Gerd Wiedenhofen, Anneliese Würtz, Sigurd Lohde, Albert Bessler, Walter Rilla - **p.** : C.C.C. - **o.** : Germania Occ., 1963 - **d.** : regionale.

SEND ME NO FLOWERS (Non mandarmi fiori!) — **r.** : Norman Jewison - **s.** : dalla commedia di Norman Barasch e Carroll Moore - **sc.** : Julius Epstein - **f.** (Technicolor) : Daniel L. Fapp - **m.** : Frank De Vol - **scg.** : Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.** : T. Jerry Williams - **int.** : Rock Hudson (George), Doris Day (Judy), Tony Randall (Arnold), Paul Lynde (Akins), Hal March (Winston Barr), Edward Andrews (dott. Morrissey), Patricia Barry (Linda), Clive Clark (Vito), Dave Willock (garzone lattaio), Aline Towne (Cora), Clint Walker (Bert), Christine Nelson (nurse), Helene Winston - **p.** : Harry Keller per la Martin Melcher Prod. - Universal International Pictures - **o.** : U.S.A., 1964 - **d.** : Universal.

SERVANT, The (Il servo) — **r.** : Joseph Losey - **d.** : Dear-20th Century Fox.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 14 e dati a pag. 28 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Festival di Venezia).

SHINDBAD NO BOKEN (Le meravigliose avventure di Sinbad) — **r.** : Taiji Yabushita (nell'ed. italiana mutato in : Roy Freeland) - **s.** e **sc.** : Osamu Tezuka, Morio Kita - **dial. ital.** : Alfredo Medori - **f.** (Toeiscope, Eastmancolor) : Kenji Sugiyama - **p.** : Toei Motion Picture - **o.** : Giappone, 1962 - **d.** : Filmar (regionale).

Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 88 del n. 7-8, luglio-agosto 1963. (Venezia-Film per ragazzi - il film è citato come Sinbad il marinaio).

SIGNPORT TO MURDER (La strada del crimine) — **r.** : George Englund - **s.** : dal dramma di Monte Doyle - **sc.** : Sally Benson - **f.** (Panavision) : Paul C. Vogel - **m.** : Lyn Murray - **scg.** : George W. Davis, Edward Carfagno - **mo.** : John McSweeney - **int.** : Joan Woodward (Molly Thomas), Stuart Whitman (Alex Forrester), Edward Mulhare (dott. Fleming), Alan Napier (il vicario), Leslie Denison (ispett. Bickely), Murray Matheson (dott. Graham), Hedley Mattingly (Roger), Joyce Worsely - **p.** : Lawrence Weingarten per la M.G.M. - **o.** : U.S.A. - Gran Bretagna, 1964 - **d.** : M.G.M.

SOLDIER IN THE RAIN (Soldato sotto la pioggia) — **r.** : Ralph Nelson - **s.** : dal romanzo di William Goldman - **sc.** : Maurice Richlin, Blake Edwards - **f.** : Philip Lathrop - **m.** : Henry Mancini - **scg.** : Phil Barber - **mo.** : Ralph E. Winters - **int.** : Jackie Gleason (serg. magg. Maxwell Slaughter), Steve McQueen (serg. Eustis Clay), Tuesday Weld (Bobby Jo Pepperdine), Tony Bill (Jerry Meltzner), Tom Poston (ten. Magee), Ed Nelson (serg. Priest), Lew Gallo (serg. Lenahan), Paul Hartman (capo della polizia), Chris Noel (Frances McCoy), Lewis Charles (serg. Tozzi), Rockne Tarkington (serg. William Booth), John Hubbard (maggiore), Sam Flint (il vecchio), Adam West (capitano Blakeley) - **p.** : Martin Jurow e Dick Crockett per la Allied Artists - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Italo-American Film (reg.).

SWORD IN THE STONE (La spada nella roccia) — **r.** : Wolfgang Reitherman.

Vedere recensione di G. Rondolino e dati nel prossimo numero.

TOPKAPI (Topkapi) — **r.** : Jules Dassin.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

TRE NOTTI D'AMORE — 1º episodio : Fate bene fratelli - r. : Luigi Comencini - **s. :** L. Comencini, Marcello Fondato - **sc. :** M. Fondato - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Mario Montuori - **m. :** Carlo Rustichelli - **scg. :** Piero Gherardi - **mo. :** Roberto Cinquini - **int. :** Catherine Spaak, John Philip Law - **2º episodio : La vedova** - **r. :** Renato Castellani - **s.** e **sc. :** Castellano, Pipolo e R. Castellani - **f.** (id. come sopra) : Mario Montuori - **m. :** Giovanni Fusco - **scg. :** Ezio Frigerio - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Catherine Spaak, Renato Salvatori, Aldo Puglisi, Dante Posani, Rina Franchetti, Tiberio Murgia, Joe Sentieri - **3º episodio : La moglie bambina** - **r. :** Franco Rossi - **s.** e **sc. :** Massimo Franciosa, Luigi Magni - **f.** (id. come sopra) : Roberto Gerardi - **m. :** Piero Piccioni - **scg. :** Gianni Polidori - **mo. :** Giorgio Serralonga - **int. :** Catherine Spaak, Enrico Maria Salerno, Diletta D'Andrea, Toni Ucci, Adolfo Celi, Anna Maria Checchi - **p. :** Silvio Clementelli per la Jolly Film / Cormoran Films - **o. :** Italia-Francia, 1964 - **d. :** Unidis (regionale).

UNSINKABLE MOLLY BROWN, The (Voglio essere amata in un letto d'ottone) — **r. :** Charles Walters.

Vedere recensione di E. Comuzio e dati nel prossimo numero.

URLO CONTRO MELODIA NEL CANTAGIRO '63 — **r. s.** e **sc. :** Arturo Gemmiti - **f.** (Eastmancolor) : Fulvio Testi - **m. :** Nino Pasquale Tassone - **mo. :** Dolores Tamburini - **int. :** Enrico Maria Salerno, Anna Maria Pace, Nunzio Filogamo, Peppino di Capri, Nico Fidenco, Nunzio Gallo, Little Tony, Gino Paoli, Giacomo Rondinella, Luciano Tajoli, Edoardo Vianello, Michele, Mike Fusaro, Gisella Ferrini, Fantanicchio, Walter Romano - **p. :** Ezio Radaelli per la Labor Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

URSUS NELLA TERRA DI FUOCO — **r. :** Giorgio Simonelli - **s. :** Luciano Martino - **sc. :** Marcello Ciorciolini - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor) : Luciano Trsatti - **m. :** Carlo Savina - **mo. :** Franco Fraticelli - **int. :** Ed Fury (Ursus), Claudia Mori (Mila), Luciana Gilli (Diana), Adriano Micantoni (Amilcare), Nando Tamberlani, Pietro Ceccarelli, Giuseppe Addobbati, Diego Pozzetto, Claudia Giannotti - **p. :** Giuseppe Fatigati per la Cineitalia - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** Filmar (regionale).

002 AGENTI SEGRETISSIMI — **r. :** Lucio Fulci - **s. :** Vittorio Metz - **sc. :** V. Metz, L. Fulci, A. Sollazzo - **f.** (Eastmancolor) : Adalberto Albertini - **m. :** Piero Umiliani - **scg. :** Sergio Canevari, Giuseppe Ranieri - **mo. :** Ornella Micheli - **int. :** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Ingrid Schoeller (la sposina), Aroldo Tieri (lo sposino), Annie Gorassini (la cameriera), Carla Calò, Nino Terzo (agenti russi), Poldo Bandandi, Lucio Sportelli, Enzo Andronico, Nando Angelini, Connie Jorgensen, Francesco Torrisi - **p. :** Antonio Colantuoni per la Mega Film - **o. :** Italia, 1964 - **d. :** Pantà (regionale).

ZORRO CONTRO MACISTE — **r. :** Umberto Lenzi - **s.** e **sc. :** Umberto Lenzi, Guido Malatesta - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Augusto Tiezzi - **m. :** A. Francesco Lavagnino - **scg. :** Peppino Piccolo - **mo. :** Jolanda Benvenuti - **int. :** Pierre Brice (Zorro), Alan Steel (Maciste), Moira Orfei (Malva), Massimo Serato (Garcia de Higuera), Maria Grazia Spina (Isabella), Andrea Aureli (Rabek), Aldo Bufi Landi, Loris Gizzi, Andrea Scotti, Rosy De Leo, Nazareno Zamperla, Gaetano Scala - **p. :** Fortunato Misiano per la Romana Film - **o. :** Italia, 1963 - **d. :** regionale.

Allegato a « Bianco e Nero », anno XXVIº, n. 1, gennaio 1965.

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di Leonardo Autera

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Praz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di Leonardo Autera

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942)
Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I DOCUMENTARI

TELEVISIONE

SONO ALLEGATI GLI INDICI DELL'ANNATA 1964

RASSEGNA DI STUDI
CINEMATOGRAFICI
E TELEVISIVI

ANNO XXVI
Gennaio 1965 - N. 1

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LIRE 500